

ستيفن أولمان

الصّورة في الرواية

ترجمة

رضوان العيادي
محمد مشبال

أوقية

ستيفن أولمان

الصّورة في الرواية

ترجمة
رضوان العيادي
محمد مشبال

أوقية



الصورة في الرواية

ستيفن أولمان

ترجمة

محمد مشبال

رضوان العيادي



للشعر والنوذج

2016

كتاب : الصورة في الرواية

تأليف : ستيفن ليمان

ترجمة : وديان الصفاوي و محمد مشبال

للتوزيع : دار النشر

رقم النشر : 2015/27799

الطبعة الأولى : 2016

إلى ش. البطل أحمد عبد العزيز - حائلين

تقاطع ش. شريف مع رشدي

Email: Roucya@hotmail.com

هاتف : + (202) 25754123

فاكس : + (202) 23953150

الإخراج الفني : حسن جويل

جميع الحقوق محفوظة : دار النشر

تصميم الغلاف : وديان صفاوي

الطبعة الأولى : 2016

رقم الإصدار : 2015/27799

الترقيم الدولي : 978-977-499-207-0





القبط



تعتبر هذه الترجمة ثمرة تعاون علمي صادق وبناء. ولقد بدأت فكرة ذلك التعاون يوم أن كنت بصدد إعداد أطروحتي الجامعية في موضوع «صورة المغرب في الرواية الإسبانية». وكنت آنذاك قد اكتشفت أهمية الباحث اللساني والأسلوبي ستيفن أولمان من خلال إشارة دالة ذيل بها الدكتور جابر عصفور إحدى مقالاته المترجمة. وكذا من خلال عرض موجز لمجهودات أولمان في حقل الأسلوبية، قدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب».

ولقد أعربت لصديقي الأستاذين رضوان العيادي ومحمد مشبال عن رغبتني القوية في الاطلاع المفصل على مجهودات أولمان في حقل أسلوبيّة الرواية من خلال كتابه القيم «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» المكتوب باللغة الانجليزية التي لا أعرفها، فأبدى الصديقان ترحيباً بالطلب، وعلى إثره عقدا معي جلسات علمية مطولة، كانا يلخصان في أثنائها مفاهيم أولمان ويترجمان خطوطها العامة من الانجليزية إلى العربية. وبذلك تمرسنا جميعاً بأفكار أولمان في هذا المضمار النقدي واستأنسنا بها. غير أن الصديقين مضيا إلى ما أبعد من الاستئناس عندما قررا بحماس عارم ترجمة الكتاب بكامله إلى اللغة العربية، وأشهد أن ذلك الحماس لم ينقطع لديهما حتى بعد أن انخرطا في عملية الترجمة الطويلة المضنية، بكل ما تطلبت من جهد وتفاني.



بعد كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» مساهمة نقدية طريفة في مجال بلاغة السرد المعاصر. وفي رأيي أن الاتجاه البنيوي، في جبهته الفرنسية بصفة خاصة، قد خسر الشيء الكثير عندما لم يقدم على ترجمة كتب بلاغة أراها أساسية في سباق النقد الروائي، وأعني بها كتاب «صناعة الرواية» لهرسي لوبوك وكتاب «بلاغة الرواية» لواين بوث وكتابه «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» و«الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان. صحيح أن الاقتباسات من كتابي لوبوك وبوث والإحالات عليهما كانت كثيرة، أما كتاب أولمان فقد بقيا في منطقة الظل على الرغم من معالجتهما لنصوص روائية فرنسية، وحنكة صاحبيهما في حقل الأسلوبية واللسانيات. وما من شك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية سنلبي حاجة نقدية ملحة سواء لدينا نحن الذين لا نعرف اللغة الانجليزية أو لدى هؤلاء الباحثين الذين تعودوا الاطلاع على النتاج النقدي العالمي من خلال ما يترجم من اللغة الفرنسية إلى العربية.

يحلل أولمان في هذا الكتاب نصوصاً سردية لأربعة من أشهر الروائيين الفرنسيين: أندريه جيد وألبير كامو وآلان فورييه ومارسيل بروت. ولعل أطرف ما في هذا التحليل اعتياده الصورة الشرية منطلقاً لفحص النصوص الروائية والكشف عن أبعادها الجمالية ومستوياتها البنائية وسجلاتها السردية. ولا



تعتبر هذه الترجمة ثمرة تعاون علمي صادق وبناء، ولقد بدأت فكرة ذلك التعاون يوم أن كنت بصدد إعداد أطروحتي الجامعية في موضوع «صورة المغرب في الرواية الإسبانية». وكنت آنذاك قد اكتشفت أهمية الباحث اللساني والأسلوبي شيفن أولمان من خلال إشارة دالة ذيل بها الدكتور جابر عصفور إحدى مقالاته المترجمة. وكذا من خلال عرض موجز لجهودات أولمان في حقل الأسلوبية، فلعنه الدكتور صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب».

ولقد أعربت لصديقي الأستاذين رضوان العيادي ومحمد مشبال عن رغبتني الثوية في الاطلاع المفصل على مجهودات أولمان في حقل أسلوبية الرواية من خلال كتابه القيم «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» المكتوب باللغة الانجليزية التي لا أعرفها، فأبدى الصديقان ترحيباً بالطلب، وعلى إثره عقدنا معي جلسات علمية مطولة، كانا يلخصان في أنثائها مقاهيم أولمان ويترجمان خطوطها العامة من الانجليزية إلى العربية، وبذلك غمرنا جميعاً بأفكار أولمان في هذا المضمار النقدي واستأنسنا بها. غير أن الصديقين مضيا إلى ما أبعد من الاستئناس عندما قررا بحماس عارم ترجمة الكتاب بكامله إلى اللغة العربية، وأشهد أن ذلك الحماس لم ينقطع لديهما حتى بعد أن انخرطنا في عملية الترجمة الطويلة المضنية، بكل ما تطلبته من جهد وتغافؤ.



بعد كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» مساهمة نقدية طريفة في مجال بلاغة السرد المعاصر. وفي رأيي أن الاتجاه النيوي، في جبهته الفرنسية بصفة خاصة، قد خسر الشيء الكثير عندما لم يقدم على ترجمة كتب بلاغية أراها أساسية في سياق النقد الروائي، وأعني بها كتاب «صناعة الرواية» لبرسي لوبوك وكتاب «بلاغة الرواية» لواين بوث وكتابي «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» و«الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان. صحيح أن الاقتباسات من كتابي لوبوك وبوث والإحالات عليهما كانت كثيرة، أما كتابا أولمان فقد بقيا في منطقة الظل على الرغم من معالجتهما لنصوص روائية فرنسية، وحنكة صاحبيهما في حقلي الأسلوبية واللسانيات. وما من شك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية ستلبي حاجة نقدية ملحة سواء لدينا نحن الذين لا نعرف اللغة الانجليزية أو لدى هؤلاء الباحثين الذين تعودوا الاطلاع على النتاج النقدي العالمي من خلال ما يترجم من اللغة الفرنسية إلى العربية.

يحلل أولمان في هذا الكتاب نصوصاً سردية لأربعة من أشهر الروائيين الفرنسيين: أندريه جيد وألبير كامو وآلان فورنييه ومارسيل بروست. ولعل أطرف ما في هذا التحليل اعتياده الصورة الثرية منطلقاً لفحص النصوص الروائية والكشف عن أبعادها الجمالية ومستوياتها البنائية وسجلاتها السردية. ولا

ينبغي أولمان خلال ذلك عن الاستعانة بتجارب معرفية وأدبية متباينة المشارب، بما في ذلك الدراسات الأسلوبية واللسانية والسرديات والنقد الشعري. غير أن تحليله لا يتوقف عند نصوص هؤلاء الروائيين الكبار، بل تراه يلتفت بين الحين والحين إلى أعمال روائية لكتاب آخرين يغني بها مؤلفه ويزكّي بها رؤيته النقدية. ويؤكد لنا أولمان بكل ذلك سعة مفروله في ميدان الرواية، ويثبت في آن واحد، فعالية الذوق الشخصي في التحليل والتأويل، وكذا فعالية القواعد الأسلوبية وصراتها المفترضة.

غير أن ريادة أولمان تبني متمثلة بالأساس في احتفائه بالصورة الشعرية وانطلاقه منها في مجال التحليل الروائي الرحب. ففي حدود علمي المتواضع، يمكن اعتبار هذا الناقد الانجليزي أول من دشّن طريق البحث في هذا الحقل الأدبي لما أن انتبه إلى أهمية تلك الصورة في سياقها الروائي، وخصّص لها كتاباً بكامله. وأقصد بالسياق الروائي مقارنة النصوص في نطاق مكوناتها السردية الكفيلة بأن تجعل من نص أدبي ما «رواية». ففي هذا المضمار عالج أولمان صورة النثرية وأبان عن وظائفها المختلفة وإن لم يتجاوز في ذلك السياق النصي المحدود إلى السياق الجنسي الشامل أو التجنيسي.

ويمكن القول، في شيء من المبالغة، إن تاريخ البلاغة الإنسانية هو تاريخ بلاغة التصوير الشعري. ذلك أن أقسام البلاغة النثرية وتفرعاتها ما كان لها لتستقيم وتتحدد إلا في ضوء بلاغة الشعر التي اختزلت بدورها فيها يعرف به «الصورة الشعرية». وإلى عهد قريب كان من الصعوبة بمكان الحديث عن تصوير أدبي خارج نطاق تلك الصورة الشعرية وريبتها «الاستعارة» التي وُصفت مرة بأنها ملكة المجاز. ومن أجل ذلك وسّمتنا عمل أولمان بالريادة نظراً لجرأته على اختراق هذا الحاجز العتيق الذي ساد قرونًا طويلة ووقف سدًا منيعًا في وجه النقاد وحال بينهم وبين النظر إلى الصورة النثرية من حيث هي نثر.

غير أن هذه الريادة ما كان لها لتصقنا عن الاختلاف مع أولمان فيما يخص مفهومه عن الصورة الشعرية. ذلك أنه بحكم هيمنة سلطة الصورة الشعرية (بتجلياتها المتباينة) على أبواب البلاغة ورؤى البلاغيين مدة طويلة؛ لم يتمكن أولمان بدوره من أن يخلص بصفة نهائية من تأثير تلك الصورة وضراباتها. ومن أجل ذلك تعامل مع الصور الروائية من حيث هي مجازات شعرية أو شاعرية، واستشرف حدودها البلاغية مثلما تُستشرف حدود التشبيهات والاستعارات والكتابات الشعرية، على الرغم من كون الاستعارة أو التشبيه يفقد حتمياً كينونته الشعرية عندما يرد في سياق جنس أدبي مغاير كالرواية. ولا غرابة بعد ذلك أن نطالب أولمان وغيره من بلاغيي الشر بضرورة النظر إلى الصورة الروائية من حيث هي صورة روائية لها مقوماتها الجمالية الخاصة بها، وسياقها النوعي الذي يُعطي على الناقد المحلل شروطاً متباينة لتلك التي عليها الصورة الشعرية على الناقد الشعري. صحيح أن أولمان كان يباشر «صوره» بحماس شرقي منقطع النظير، إلا أنه، مع ذلك، لم يفلح في أن يخلص تصوّره النقدي من آثار النظرة الشعرية وضراباتها النوعية الخاصة.

ومع ذلك تظل خطوة أولمان النقدية رائدة في مجال بابها حتى إن قيمناها من منظور استراتيجية النقد الروائي في مسيرته العربية المعاصرة. ذلك أن انشغال شريحة عريضة من نقادنا بما يسمى بـ «شعرية النص» قد أوقعهم في العديد من الأوهام النقدية وساقهم إلى حالات من الخلط لعل من أبرز مظاهرها صدورهم في التحليل عن علمية متوهمة، واعتمادهم في المقاربات على مبادئ ومعايير غريبة عن الدائرة الأدبية، واعتبارهم الجمالية بعداً مرادفاً للهيكليّة أو التشريعية الجافة، ونجاولزهم، تبعاً لذلك، مفاهيم القيمة الجمالية، والذوق الشخصي، والمكون الفني. وما من شك أن في كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان الشيء الكثير من تلك القيم التي أهدرها نقدنا الروائي في أثناء هائله وراء سراب علمية الأدب.

وإذا كان منتظرًا من كتاب أولمان أن يحقق مثل تلك المقاصد، فإنه من المؤمل كذلك أن تكون هذه الترجمة العربية متدرجة في سياق استراتيجية ثقافية أدبية تعرف كيف تُترجم وتُحسن اختيار مترجماتها. ولعله من نافلة القول ترك مسائل التقييم العلمي لهذه الترجمة للباحثين المتخصصين والمتصلعين في اللغتين العربية والانجليزية. ومع ذلك يبقى من حقي الاعتراف بدقة اختيار هذا الكتاب للترجمة نظرًا إلى الفراغ الهائل الذي يعاني منه نقدنا فيما يخص بلاغة الشر عامة وبلاغة الصور السردية بصفة خاصة. واعتقد أنه قد آن الأوان، ونحن نشرف على نهاية القرن العشرين؛ لكي نعيد النظر في العديد من مقاصدنا النقدية، وطرائق تعاملنا مع النصوص، وأساليب مقاربتها وتحليلها. وربما كانت الدعوة إلى الاحتفاء بالشر التخيلي في خصرصياته التكوينية وسماته الفنية الدقيقة واقعة في صميم تلك المقاصد

محمد أنقار

جامعة عبد الملك السعدي

مقدمة المترجمين



تعرف النقد العربي المعاصر المنهج الأسلوبي في نقد الرواية من خلال نقل
بعض أعمال ميخائيل باختين إلى العربية. وإذا كنا لا برتاب في القيمة العلمية
لأسلوبية الرواية على نحو ما صاعها هذا الناقد الروسي فقد وفيها يمكن لنقادنا
الانتفاع بها في تعميق تصوراتهم وصياغة أسلحتهم، فإننا من جهة أخرى نرى أن
السير نحو تشكيل حاضرنا النقدي ينبغي أن يراعي التنوع والاختلاف اللذين
اتسم بهما المشهد النقدي الغربي. وهكذا يبدو لنا أن أسلوبية الرواية قد شارك في
تشيدنا بالإضافة إلى ماخيتين نقاد وأسلوبيين كانت لهم نظرتهم المختلفة، التي
وإن لم ترق إلى العمق والغنى اللذين تمتاز بهما نظرية ماخيتين الأسلوبية، فإنها لا
تعدم ما يمكن أن تقدمه للقارئ العربي من أفكار نافعة.

ومن بين هؤلاء، كان ستيفن أولمان الذي ساهم بنصيب وافر في إنجاز
دراسات حول أسلوب النثر الروائي، ليصبح أحد علماء أسلوبية الرواية! وهو
يلتقي مع باختين في كونها مقادير من الحقل اللساني، وإن اختلف بعد ذلك
اتجاهها.

بعد ستيفن أولمان أحد الفيلولوجيين الذين سعوا إلى دمج اللسانيات في
المناهج الأدبية، وهو المنهج الذي طبع الأسلوبية المعاصرة برمتها لكن الأمر
اللافت في أسلوبية أولمان هو طموحها إلى إحصاء اللسانيات لخصوصية التعبير

الأدبي سبباً نحو بلورة منهج يذعن لطبيعة الموضوع المدروس أكثر من إذعانه لقواعد العلم الذي يصدر عنه، وهي السمة التي طبعت معظم الاتجاهات الأسلوبية ذات الوجهة اللسانية. وقد قاده هذا الطموح إلى إنجاز دراسات مفصلة في الرواية الفرنسية الحديثة. وهنا يتجلى الوجه الآخر للأهمية التي تحظى بها أسلوبية أولمان - في تقديرنا الخاص - فالشرقلها كان الموضوع الأثير في تطبيقات الأسلوبيين؛ وإذا اتفق لأحدكم أن يحلل نوعاً ثرياً فص المستبعد أن يسم تحليله عن وعي باختلاف أساليب الأجناس الأدبية، هذا الوعي الذي كاد يخفي من الأسلوبية المعاصرة التي عممت مقاييس الشعر على جميع الأنواع الأدبية التي طالتها تطبيقاتها.

أما بالنسبة إلى أولمان فقد أظهر وعياً واضحاً بهذا الإشكال، ففي كتابه: «الأسلوب في الرواية الفرنسية» (Style in the French Novel) (1957) الذي تناول فيه الأوجه المختلفة لأسلوب الشر الفرنسي، يكتف عن طبعة المعيار النقدي الجمالي الذي ترنكر عليه تحليلاته الأسلوبية للجنس الروائي:

«وقد تتجاوز الأسلوبية الأدبية دراسة كاتب أو عمل مفرد، فتعالج الخصائص المميزة لمجموعة من الكتاب ولحقب معينة أو جنس أدبي ما. ويمكن اعتبار المقالات التي يحتوي عليها هذا الكتاب [يعني به الكتاب اشارة إليه سابقاً] مساهمة في أسلوبية الجنس. وعلى الرغم من أنها قامت على دراسة روايات معينة،

فإن العناية سنصب أيضًا على ما يمكن الاصطلاح عليه بثوابت اللغة الروائية؛ تلك المشكلات والطاقت المحتملة الكامنة في الجنس نفسه» (ص 35-36).

يدين منهج أولمان لانحياز أسلوبيين شائعين؛ عني أحدهما بالقيم التعبيرية والتأثيرات الأسلوبية، والآخر بدراسة اللغة الأدبية والسعي نحو ربط الخصائص اللغوية بالمظاهر الأخرى للعمل الفني. أي أنه سعى إلى الجمع بين انحازين رئيسين، كانا يتحكمان في الأسلوبية المعاصرة: أسلوبية اللغة باعتبارها نسقًا طبيعيًا وأسلوبية اللغة الأدبية. غير أن هذا الجمع سيفتق عند أولمان اتجاهًا آخر يمكن الاصطلاح عليه بـ «أسلوبية الجنس الأدبي».

لقد كان أولمان واعيًا بشعرات الأسلوبية ولأجل ذلك سارع إلى حم إحدى أظهر معضلاتها المتثلة في مفهوم «السياق». فإذا كان تحديد الموضوع ذا شأن كبير لأي بحث علمي، فإنه يكتسي في الأسلوبية دلالة خاصة، إذ ينبغي تحديد سطح السياق الذي يمثل قاعدة لتحليل الأسلوب.

هنا تتجلى المعضلة التي استدعت أولمان إلى أن يلتزم لها حلاً، فالذين اكتمروا بتحليل المقومات الأسلوبية في نطاق الفقرات القصيرة هم عرضة للتضحية بدور البنية الكلية للعمل الذي يتوحد هذه المقومات الجبروتية، أما الذين آثروا النظر إلى البناء الكلي للعمل فهم عرضة لاقتلاع المقوم الأسلوبي من سياقه المباشر. ويخلص أولمان إلى أن هذين المنهجين المشروعين غير كافيين في ذاتهما، وهنا يتقدم بمنهجه الذي يحاول أن يشتم مفهوم السياق الكلي للعمل المدروس دون التخلي عن العناية بالموقع الذي تحدث فيه الظاهرة الأسلوبية المتعينة. والبقاء الذي يفضله أولمان هو السياق الذي شئده الكاتب نفسه؛ إنه العمل الفني في كليتها وخير ما يمثل هذا المفهوم - في نظر أولمان - هو الجنس الروائي.

على هذا النحو يضع أولمان الأسلوبية في أفق جديد:

«تكتسي العناصر اللغوية دلالة حية، وتصبح جزءًا من نظام أوسع، ويترتب على ذلك وجوب ارتباطها بالمظاهر الأخرى في الرواية وبالبنية في كليتها. إن العمل الفني عالم مستقل قائم بذاته يمتلك تنظيمًا متميزًا، ولأجل ذلك فإن مهمة



التحليل الأسلوبي تتمثل في تحديد وظيفة كل سمة أسلوبية داخل هذا التنظيم وإظهار إلى أي مدى تقرّي التأثير العام للرواية» (نفسه، ص 38).

هذا مبدأ عام قام عليه منهج أولمان في تحليل بلاغة الرواية، وهو يمثل وفق رأي الباحث العربي محمد أنفار في كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية». أحد الذين ساهموا في تطوير مفهوم الصورة في حقل السرد الروائي. ومع هذه الأهمية التي تحظى بها أسلوبيته، إلا أنها لم ترقّ إلى المستوى الذي يحلم به ناقد أدبي ليس إيمانه بالموضوعية في مجال تحليل الأدب أقوى من إيمانه بإنسانية هذا الإبداع

وإذا كان أولمان ساهم في التخفيف من سلطان النموذج العلمي الذي سعت إليه الأسلوبية فإن باختين كان قد حسم هذا الأمر وسنحنا أسلوبية تابعة من صميم الإبداع الأدبي بل من جنس أدبي محدد. فلتكن كان الكثير منا لا يبجل الآن جهود هذا الرجل العظيم، فقليل منا من يعرف جهود أولمان في تطوير أسلوبية مقنعة إلى حد بعيد. ألم يدشن أول خطوة صريحة لدراسة الصورة في السرد الروائي؟!!

نقدم هذه الترجمة للقارئ العربي معترفين بأن ما كان يعتنا في كتاب أولمان هو نصوره النقدي الأسلوبي، ولأجل ذلك بذلنا ما في وسعنا من جهد لكي نوفق في توصيل أفكاره بلغة عربية سائغة نجنبها، ما أمكننا ذلك، طواهر العُجمة التي قلما تنجو منها الكتابات المترجمة. وأما النصوص الأدبية المقتبسة من الروايات الفرنسية والتي احتضنها المؤلف كما هي في الأصل دون أن يترجمها، فقد شكلت بالنسبة إلى ترجمتنا عبثاً ثقيلاً أشعربا، في أثناء إنحارنا للعمل، أننا بصدد ترجمات أخرى، ذلك أن أصحاب هذه النصوص متنوعون، وما يقتضيه أولمان في سياق تحليلاته لا تصح ترجمته إلا في ضوء السياق الذي استمد منه، وهو ما يعني ضرورة الرقوف على تلك الأعمال الروائية التي قام عليها الكتاب.

وفي سبيل التخفيف من عبء العمل الذي فرضته طبيعة الكتاب علينا، لجأنا إلى الاستعانة ببعض الروايات المترجمة إلى العربية. ولم تكن دائماً هذه الترجمات لترضي طموحنا، ومع ذلك فقد أخذنا عنها ما أعاننا على إنجاز عملنا، مقتنعين

بأن ترجمة النصوص الأدبية الروائية هو عمل آخر ذو طبيعة مغايرة، ويستلزم استعدادًا خاصًا. وكان من الممكن أن نتخلّى عن إنجاز هذه الترجمة لولا تحاكمنا إلى عذر الفارئ الكريم، الذي لن يفوته إدراك أن التفاوت الأسويي الحاصل في ترجمة هذا الكتاب إنما يؤول إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أننا كنا معنيين أساسًا بترجمة تصور أولمان ونقل تحليلاته ولم يكن من السهل علينا نقل النصوص المحلّة إلى العربية لما كانت تطوي عليه من صور فنية ضاعفت من العبء الذي وضع علينا.

وفي ختام هذا التقديم نعبر عن ديننا الكبير للدكتور محمد أنقار الذي لفت نظرنا لقيمة هذا الكتاب، كما نشكر الدكتور أوّلي جمال الذي تحمّش عناء البحث عن الكتاب في خزانات جامعة لندن.

محمد مشبال

رضوان العيادي

تطوّن

1994/12/20

مقدمة الكاتب

على الرغم من أن هذا الكتاب يستقل بنفسه كلية، فإنه يعد تكملة لكتاب «الأسلوب في الرواية الفرنسية» الصادر سنة 1957 بمشورات جامعة كامبريدج الذي تناولت فيه الأوجه المختلفة لأسلوب النثر الفرنسي، انطلاقاً من بعض الخصائص الخارجية للمعجم، مروراً بالتركيب لنصل إلى الصورة، التي تقع في قلب النثر الأسلوبي. والدراسة الحاضرة تشرع من حديد في تناول مشكل الصورة، ولكن بعمق أكبر ومجال أوسع.

لقد تولى الكتاب السالف الذكر منهجاً يقوم على الاقتناع بأن الصور وعناصر أسلوبية أخرى ينبغي أن يقدر في السياق الكلي للرواية حتى يتم تثبيت وظيفتها في البنية الكلية للعمل وتأثيره. والكتاب احاصر، حتى وإن استخدم المنهج نفسه فإنه يطمح إلى أبعد من ذلك. لقد تناولت كل رواية باعتبارها عملاً أسلوبياً في ذاته، ولكن هناك محاولة لرسم تطور الصورة من خلال الأعمال السردية لكل كاتب، مع استثناء واحد في الفصل الخاص عن بروسـت Proust حيث اقتضت كثافة النسيج الاستعماري وتعقيد لديه، أن يرتبط البحث، لأسباب عملية برواية مفردة. وأمل، مع ذلك، أن أدرس في كتاب مقبل، على الأقل، أهم استعارات بروسـت؛ أي تلك المجموعة المرتبطة بمشكل الزمن.

تسمى الأسلوبية المعاصرة إلى دمج اللسانيات في المناهج الأدبية، وهي إمكانية مجد أنجع محققها في الصورة. وهناك أكثر من سبب حقيقي يبين سهولة انقياد الصورة، من بين عناصر الأسلوب الأخرى، لهذا الضرب من المعالجة.

أولاً - هناك عنصر الاختيار الذي يعد أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا كان في حقل المعجم والنحو لا يعد الكاتب إلا عددًا محدودًا من الإمكانيات للتعبير عن الفكرة الواحدة، فإن الاختيار في حقل الصورة يكون عملًا غير محدود وبالتالي أكثر إيجازًا؛ إذ يجوز مقارنة شخص أو شيء أو تجربة بأي شيء آخر حتى وإن تعدت المشابهة بينهما.

ثانيًا - يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب ما على التشبيهات والاستعارات لشكيل الموضوعات الرئيسية لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك والقدرة التعبيرية. ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالفاقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات المكثفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تنطور إلى رموز كبرى.

ثالثًا - تعد الصور أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشحوص الإنسانية؛ إنها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها. وتظهر أهمية هذه

التائج غير المباشرة، على وجه الخصوص في الروايات التي يحكيها رابو؛ وهو الصنف الذي تنتمي إليه معظم الأعمال المناقشة في هذه الدراسة.

يتغيا هذا الكتاب، على نحو مالفه، ردم الهوة بين اللسانيات والنقد الأدبي. ولن أذهب بعيداً مع السيد مارتين تورنيل Martin Turnell في دعوته إلى أن دراسة الرواية الفرنسية هي في المقام الأول دراسة للتغيرات الحاصلة في اللغة الفرنسية ولاستعمال الروائيين لمواردها، غير أنه صحيح بدون شك اعتبار أسلوب الرواية جزءاً مكملاً وحيوياً ذا أهمية لمادتها. إن تقنية السرد لدى كاتب ما، وطريقة تعامله الخلاقة والمحتكة مع اللغة، تعدان عنصراً جوهرياً في «صناعة الرواية» *The Craft of Fiction*، وهو الأمر الذي كتب بشأنه يرسى لوبوك Percy Lubbock منذ قرابة أربعين سنة من قبل. «لا شيء يبدو مفيداً قوله بصدد رواية حتى نملك بقصة صنعتها ونكشف عنها لغرض ما. ويبدو من العبث توقع أن الخطاب حول الروائيين سيتضمن شيئاً جديداً إلى أن ننظر إلى كتبهم على نحو واضح وواقعي ودقيق».

أما مدين شكل كبير لجامعة ليدز وبصفة خاصة لثالث رئيس الجامعة شارلز موريس لمساهمة الكريمة في تكاليف الشر، كما أنا مدين للبروفسور ل. س. هارمر لاهتمامه وتشجيعه الردي. وأتقدم بالشكر أيضاً إلى الباحثين الأتية أسماؤهم لعلوماتهم أو نصائحهم القيمة: الدكتور ف. بين والبروفسور جيرمين بري والبروفسور ج. ت. كلايتون والدكتور كروكشانك والدكتور ج. هينموورث والدكتور أ. نوش والسيد ب. س. بيج والسيد فرانكيس هـ سكارف.

ستيفن أولمان

لهلذ

الفصل

الأول

1

تطور الصورة عند جيد

«إن لتعبير الصادق عن الشخصية الجديدة يتطلب شكلاً جديداً. والجملة الخاصة بالنسبة إلينا ينبغي أن نظل أيضاً بشكل خاص عصية عن الربط مثل قوس أوليس»^(١). تمثل هذه الكلمات علامة على الاهتمام الطويل لجيد Gide بالأمور اللغوية. لقد كان له ولع بالقضايا الحوية وكان يعتبر أن من الواجب عليه الدفاع عن صفاء اللغة. لقد كتب يقول: «تسلو لي قضايا للغة ذات أهمية بالغة، وألح على أن يشغل بها المثقفون .. إنا لا نريد الموت تاركين خلفنا لغة أصابها الفساد المفرط»^(٢). وتزخر يومياته وكتايباته الأخرى بملاحظات مرهقة حول نقاط دقيقة في المعجم والحو، بل إنه ذهب إلى استنباط صيغة صريحة جداً لتلك العفة الخالدة في التركيب الفرنسي، أي استعمال لصيغة الشرطية الناقصة^(٣). لقد كانت أعمال نيروب وبيرونو حول تاريخ اللغة الفرنسية على رفوف مكتبته^(٤). وما يعبر عن اهتمامه بهذه الأشياء أنه ارتحل مرة حـوازيّا بين

(1) *Nouveaux prétextes*, Paris (1947 ed), p. 169.

(2) *Interviews imaginaires*, Yverdon – Lausanne (1943), pp. 41f

(3) *Incidences*, Paris (1942), p. 76; cf. L.C. Harmer, *The French Language Today*, London (1954), pp. 283 f.

(4) *Journal*, (1889-1939), pp. 181f. (8 and 22 November 1905), and pp. 240 (16 March 1907) and 662 (Feuillet, 1918).

راسين والنحوي بوهور⁽¹⁾ وباعتباره شابًا في الثانية وعشرين من العمر فقد كان يبحث بجنكة دراسة فلسفة اللغة عند كل من مولير Muller وريان Renan⁽²⁾ وأريد من نصف قرن من الزمن فيما بعد، يختار اللغة الفرنسية موضوعًا لبرنامج إذاعي في ب.ب.س. B B C. البرنامج الثالث الذي تحدث فيه بإعجاب عن دراسة معاصرة للبرونفور أور حول الطبيعة المحددة للفرنسية التي تعارض الخاصة الملموسة البالغة للأنجليزية⁽³⁾.

لقد انعكس انشغال جيد المستمر باللغة أيضًا على ملاحظاته العديدة حول أسلوبه الخاص. وبمطابقة بعض هذه الفقرات يمكن أن نكون صورة مفصلة عن تطور نظريته وممارسته على حد سواء. في عمله الأول «دفاتر أندريه وولتر» دعا بحراً: «عندما يقاومنا التركيب فن الأمر يستوجب إذلاله وإطلاق جموحه لأن

(1) Ibid., pp. 662f.

(2) Ibid., p. 28 (1 January 1892).

(3) From the third programme, *A Ten-Years' Anthology*, London (1956), pp. 199-204. The reference is to Professor Orr's article 'English and French - A Comparison', *French studies*, vol. I (1947), pp. 46-51, which has been reprinted in his book, *Words and Sounds in English and French*, Oxford (1953), pp. 56-62.

من الجلس إخصاع الفكرة له» (ص 140). إن التقديم الذي كتبه لطبعة 1930 من هذا الكتاب، فيما بعد أربعين سنة تقريباً، يبين التغير الجذري لأرائه في النحر خلال هذه الفترة الفاصلة:

«كنت أسمى إلى تطويع اللغة ولم أكن قد فهمت بعد كم نتعلم أكثر عندما نخضع لها...»

وأفكاره عن المعجم تغيرت هي الأخرى بشكل أعمق مع نضج له. ففي سيرته «نثر أن الحجة لا تموت» كتب عن تجاربه المبكرة ما يلي:

«كنت أوتر وقتئذ الألفاظ التي تتيح للخيال رخصة كاملة مثل: *incertain ... indicible, infini* إن هذا النوع من الألفاظ لذي يوجد بوفرة في اللغة الألمانية ينسجها في نظري طابعاً شعرياً خاصاً، ولم أفهم إلا فيما بعد بمدى طوييلة لد الطابع الخاص للغة الفرنسية هو اتجاهها نحو الدقة»⁽¹⁾

وفي أواخر حياته أوجز مثله الأسلوب الأعلى في صيغة مختصرة ولكنها شاملة:

«استخدام الألفاظ الأكثر تعبيراً، موفعها في الجملة ومبشها وعددها وإيقاعها وتناغمها، نعم كل هذا يرتبط بـ«الكتابة الجيدة» (ولا قيمة لشيء ما لم يكن طبيعياً)»⁽²⁾.

ويمكن تقدير الأهمية التي أولاها لأسلوبه الخاص بالوقوف على مدخل مبكر في اليومية التي هاجم فيها بعض النقاد البلاداء الذين لم يستطيعوا فهم كيف أن الشخص نفسه تمكن من كتابة «اللا أخلاقي والباب الضيق»:

«يظل من العسر عليهم قبول أن هذه الكتب المختلفة قد تراكمت ولا زالت تراكب في ذهني... وليس سهلاً رسم

(1) Paris (1928 ed.) p. 246.

(2) *Feuilles d'automne*, Paris (1949 ed.), p. 236

مسار تفكري فلن يتكشف منحناه إلا في أسلوب وسبيل
دونه أكثر من واحد⁽¹⁾.

إن دارسي أسلوب الفرنسية المعاصرة لم يرقوا بعد إلى التحدي القائم في هذه الكلمات. لقد تم الكشف⁽²⁾ عن بعض مظاهر المعجم والتركيب عند جيد، ولكن لا توجد حتى الآن مونوغرافيا مثالية عن أسلوبه بصورة علمية. والخاصية الوحيدة للغة التي أثارَت بعض الانتباه هي استخدامهُ للصور⁽³⁾. وليس في الأمر ما يبعث على المفاجأة إطلاقاً بما أن الصور لا تبدو في الوهلة الأولى بارزة على نحو خاص في أسلوبه، وهو نفسه قلل من أهميتها في عدد من التقارير. لقد أعلن أكثر من مرة وبشكل واضح بأنه يخالف كل أشكال البلاغة والزخرفة في الأسلوب:

لقد ألغيت في النهاية من أسلوب التشويق ولتكن وكل ما
يؤدي حركة الفكر. كل زخرف وزيادة.. إلى درجة النيان
الكامل لكل ادعاء شخصي⁽⁴⁾.

لقد أشار أيضاً إلى المبالغة الشديدة في استخدام الاستعارة. وكن يضيق ذرعاً
بالكتاب الذين يسهرون بشكل دائم بحثاً عن تشابه متمحل. لقد كتب في يومه
سنة 1926:

لا يوجد عدو للفكر أسوأ من شيطان التماثل... هل يوجد
ما هو أكثر إزعاجاً من هوس بعض الأدباء الذين لا يمكن
أن يروا شيئاً دون أن يسارعوا إلى التكبير في شيء.
آخر⁽⁵⁾.

(1) *Journal*, pp. 275f. (September-October 1909).

(2) See E. Benda, *André Gide et l'art d'écrire*, Paris (1939); Ch. Bruneau, *Le prose littéraire de Proust à Camus*, Oxford (1953).

pp. 9 ff Ramoier Fernandez, *André Gide*, Paris (1931), pp. 257-65.

(3) See, however, some sensitive remarks in Hytier, *op.cit.*, pp. 66-73; cf. also Benda, *op.cit.*, pp. 140f.

(4) *Divers*, Paris (1931 ed.) p. 53

(5) *Journal*, p. 822 (20 August 1926)

الفصل الأول: تطور الصورة عند جيد

لقد سبق له أن عبر عن أفكار مماثلة بمسحة أكثر ذاتية، خمس عشرة سنة من

نبل:

«لا أجِد أية متعة في الاستعارات، فقد أدى بي نفوري من الصنعة إلى أن منعتها عن نفسي. لقد سعيت في «دفاتر أندريه وولتر» إلى أسلوب يتوق إلى حمال أكثر سرية وجوهرية. لقد قال لي هريديا الفاصل الذي عرضت عليه كتابي الأول بأن «اللغة فقيرة بعض الشيء» فقد اندهش ألا يجد ولو صورة واحدة. لقد أردت أن تكون هذه اللغة أكثر فقرًا وصرامة ونقاءً معتبرًا أن الزخرف لا علة لوجوده إلا من أجل إخفاء نقص ما وأن الفكرة التي يعوزها الجهال هي وحدها التي يحق لها أن تخشى العراء الكامل»⁽¹⁾

وفي فقرة متأخرة من اليومية، أكد موقفه ثانية بالفاظ قوية:

«في يوم ما اتهمني H.C. بالتأنق في ترتيب جملي؛ فلا مجال للأخطاء. إني لا أحب. لا ما هو صارم وعار. عندما شرعت في كتابة «قوت الأرض» كنت أدرك أن موضوع كتابي نفسه كان يقتضي إلغاء كل استعارة. لا وجود لأية حركة لجملة من جملي لا تستجيب لرغبة من رغبت فكري، وهي في الغالب ما تكون رغبة الترتيب. إن فصاحة الكاتب ينبغي أن تكون فصاحة الروح نفسها، فصاحة الفكر! والأناقة لزائدة تثقل عبثي وهكذا كل شعر مُعَاد»⁽²⁾.

هذه التقريبات قطعية، ومع ذلك فإن المرء يحار فيما إذا كان موقف جيد من المشكل متفقًا بشكل تام، فهناك إشارات بأنه، حتى في مرحلة بضجه، كان مدركًا لقيمة الصور باعتبارها أداة التحليل والتواصل. وقد يبحث أحيانًا عن تماثل

(1) *Journal*, p. 347 (Feuillets, 1911).

(2) *Ibid.*, pp. 717f. (Feuillets, 1921)

ملائم، أو قد يومره لاستخدامه لاحقاً. إن «صحيفة مريفو النفود» التي نام بتدوينها عندما كان يعمل في أكثر رواياته طموحاً، كاشفة في هذا الباب. وتمثل إحدى المشكلات المركزية في هذا الكتاب في عملية الخلق الفني. في موضع ما، فورنت هذه العملية بكتلة هامة أخضعت للحركة، بعد ذلك يوبخ الكاتب نفسه: «هذه المقارنة ليست جيدة. إنني أفضل صورة آلة المخص»، ومعنى يشبه تبلور العمل الفني بنمو عملية المخص⁽¹⁾. وفي مكان آخر، يضيف في يومه - وقد عثر على تشبيه آخر للعملية نفسها - إنها المغامرة في المباء المجهولة «يسمي استعمال هذه الصورة، في الكتاب نفسه» (ص 92). وقد تكررت بالفعل في «رواية تقريباً بالشكل نفسه» (ص 447) وليست هذه الصورة الوحيدة التي انتقلت من اليومية إلى العمل المكتمل

إنه دال أيضاً معرفة أن صحيفة جيد، التي سجلت أفكاره وتجاربه بأقل عناية أسلوبية. مفعمة بالصور من كل الأنواع. وقد تم صياغة بعض أحكامه الأدبية بإحكام وإيجاز. ولتأخذ على سبيل المثال تعليقاته على صحيفة «جول روند».

«إنها ليست مهراً بل مقطرة... الجملة تختنق الفكرة. إنها تضع العلامة المناسبة ولكن دائماً بالقر. إن حديقة جول رومار في حاجة إلى السقي»⁽²⁾.

هناك أيضاً صور أكثر تطوراً مثل الصورة التالية المكتوبة في أثناء الأزمة الروحية الكبيرة التي مر بها في 1916:

«من أين جاء هذا التقلص الغريب للشف، الذي كان فكري عرضة له في الغالب والذي تركه مزدحماً بالعطيق الميت. إن قليلاً من الشف وينغطي من حديد هذا الخشب اليابس

(1) Paris (1927 ed.), app. 50f. On Gide's aesthetic ideas see G. Krehber, Geneva - Paris (1959).

(2) Untersuchungen zur Aesthetik und kritik André Gides, pp. 812-21 (6, 13 and 15 August 1926)

الفصل الأول. تطور الصورة عند جيد

المخيف بالورق والورد... ولكنه يابس ونحيف. نندره للنار
لنشد به⁽¹⁾.

سيظهر، من بعد إنه كيفما كانت مبادئ جيد الجمالية، فإن له اهتمامًا
بالتفاصيل، ويمر عن نفسه استعاريًا على نحو طبيعي تمامًا. ويمكن للمرء أن
يرتاب أيضًا فيما إذا كانت تقريراته حول الموضوع في حاجة إلى أن تؤخذ على
سبيل حرفي. إن حالة «قوت الأرض»⁽²⁾، قصيدته الثرية العظيمة عن ملذات
الأرض مشهورة بشكل خاص. وبعد تقريره الجلي بأن الطبيعة المجردة (الحقيقية)
لموضوعه جعلت من الضروري تجنب جميع الاستعارات، فإنه مدهش إلى حد ما
أن نجد الكتاب مليئًا بالاستعارات الحية واللافتة للنظر. إن انتقاء صغيرًا يعطي
فكرة عن الطابع الاستعاري القوي للأسلوب. ومن الطبيعي في عمل يشتر
بعميقة المتعة المطلقة أن تكون أغلب الصور ذات خاصية ملموسة ومحموسة.

«روائع تحوم قوية حتى إنها تحل محل الطعام فتملأنا كما لو
أنها مشروبات روحية» (ص 161).

«هناك مَنْ يملك شفاها أكثر حرارة من صغار العصافير»
(ص 140).

هناك أيضًا نماذج أكثر تعقيدًا مثل الصور التالية التي يصور فيها النور مثل
سائل:

«كان الهواء يلعب بنور مشمش كما لو أن لون زرقة السماء
أصبح سائلًا وممطرًا. حقًا لقد كانت هناك موجات
واضطرابات الضوء؛ وعلى الريد شرارات مثل القطرات؛
حقًا إنه ليطوف في هذا الممر الكبير كأن ضوءًا يسيل والرغبة
الحمية ظلت على حافة الأغصان بين جريان الأشعة» (ص
55).

(1) Ibid., p. 554 (18 April 1916).

(2) Paris (1935 ed).

ويمكن الصور أن تظهر في سلاسل كاملة:

«ملذات الجسد، ناعمة مثل الربيع

فانة مثل ورود الأسبجة

تذبل أو تمعد أسرع من قصة المروج

ومن المراوة المحزنة التي تتساقط أوراقها كلها لمسناها» (ص 86).

والظواهر المجردة تم تصويرها أيضًا بالفاظ محسوسة وفيزيقية:

«كانت روحي نولاً مفتوحاً على ملقى الطرق، فقد كان متاحاً لكل من يرغب في الدخول» (ص 73).

«ترتبط بنا أفعالنا مثل ارتباط الوميض بالقوسفور. حقاً إنها تضئنا ولكنها تصنع مجدنا» (ص 24).

وفي بعض الحالات يأخذ السائل شكل تقرير صريح.

«ودماغي يقارن بالزراوع والسحب المزدحمة الثقيلة» (ص 27).

«وصورة الحياة، آءا ناثانيل، بالنسبة إلي، ثمرة مضمة بالطعم على شفاء كلها رغبة» (ص 175).

ينضح من هذه النماذج القليلة أن الصور مكون أساسي للأسلوب الغريب في «القوت»، وعلى الرغم من أن الكاتب ويخ نفسه في بداية الكتاب: «ولكن لماذا التشبهات في مادة رصينة جداً؟» (ص 20)، فإنه واصل طوال ذلك المسحة نفسها ولم يفدر على صغ غير ذلك. لقد قيل ما فيه الكفاية لإظهار بأنه عن الرغم من إنكاراته المتكررة، فإن صورته تستحق مزيداً من الكشف الدقيق. إن لنا هنا عناصر تناقض جيد النموذجي: الصراع بين نزعه الطبيعية والكت المفروض من الجانب الصارم لشخصيته. هذا التوتر منح صورته أهمية خاصة فوق عيقاتها

الجوهرية. إن هذا يعني بأن عليها أن تتغلب على مقاومة رقابة داخلية عنيدة أو تتجنب يقظتها. وهناك أيضًا تعقيد إضافي، فأغلب روايات جيد تمت روايتها على نحو غير مباشر أي عبر وسيط هو الراوي. لقد كنت بأساليب متنوعة، كل منها بصور شخصية مختلفة. هذه التعددية في الأساليب انعكست على طبيعة العصور، بحيث جعلت نطاقها أوسع مما كان الحال عليه لو أن الكاتب اتخذ أسلوبًا مباشرًا

تُعنَى الدراسة الحالية لروايات جيد بالصورة فقط. ومع ذلك فإنه ليس من السهل دائمًا تحديد أي أعماله ينبغي أن تعتبر روايات بالمعنى الدقيق للمصطلح. لقد اعتبر بنفسه «مزيفو النغود» روايته الأولى والوحيدة. وأعماله المتخيلة الأساسية الأخرى صنفها إما باعتبارها محكمات Recits منطوقة بواسطة رابر أو سوتى Sotie. ولكن هذه التديقات لم تؤخذ دائمًا مأخذ الجد، وعلى العموم فقد تم الاتفاق حول كون «اللا أخلاقي» (1902) هي أول رواية حقيقية لجيد. ومع ذلك فبالنسبة إلى دارس أسلوب جيد ليست هذه هي البداية المناسبة، بل أنها ستقصي السنوات العشر الأولى من نشاطه، التي كانت ذات أهمية حية مانسبة إلى تطور لغته. هذا الغرض أقحمت ثلاثة أعمال أساسية من احتبة المكورة، حتى يعطي البحث أكثر من نصف قرن، من «أندريه وولتر» (1811) إلى «تيريه» (1946).

١- المرحلة المبكرة

مفاتيح أندريه وولتر:

تمثل «أندريه وولتر»^(١) أول محاولة نموذجية سواء على صعيد المحتوى أو الشكل. لقد كان ها ومضات ذات مقدرة عالية. إلا أن الكاتب لم يكن قد سيطر بعد على مبادئ صعبته. وعلى نحو ما أقر جيد نفسه في المقدمة سنة 1930: «عذري أنه في زمن «أندريه وولتر» لم أكن أبلغ العشرين من عمري. وفي هذا

(1) Paris (1952 ed.) On Gide's early works see in particular J. Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vols, Paris (1956-7)

السن لم أكن أعرف الكتابة. ولكوني شعرت بأني أملك أشياء جديدة لقولها، هو بال ضبط ما جعلني أتحس الطريق».

إلى جانب الألوان اللامعة التي ألقها كاتب Trophées، فقد كان على التدفقات الغنائية «لأندريه وولتر» أن تظهر عديمة الشكل وفقيرة. وهذا لا يعني أن عدد الصور قليل، فهي تتجاوز فعليًا المائة، وهو مجموع هائل في مثل هذا الكتاب القصير. ولكن نبرتها شاحبة، ومواحيها مبهمه، حتى أن أغلبها تخفق في أن يمسك بانباء القارئ.

هناك عدد من الصور ترخرف الموضوع المركزي للكتاب: تصور أندريه وولتر المثالي للحب والعفة، وإيمانه بالتعاطف والمشاركة الروحية، إنه يحب ابنة عمه إمانويل ولكنه يتخلل عنها خضوعًا لأمية أمه وهي على مرأش الموت. تروجت إمانويل برجل آخر، غير أنها سرعان ما ماتت بعد ذلك بقليل. وبعد موتها، دفع الصراع بين الجسد والروح أندريه إلى الجنون شيئًا فشيئًا إن كثيرًا من الصور يفيد التعبير وتأكيد إيمانه بطهارة الحب، وقد استمر فيها التوازي العريق بين الطائر والروح الإنسانية، بشكل تام:

«وفي كل ليلة تطير روحي إليك. أنت التي تحمك روحي.
حطت روحي فوق شفتيك مثل طائر خفيف، وبارتعاشة
ودبحة، أخذت شفتاك بنهان» (ص 70).

«امتزجت روحانا، مثل شعلتين، ثم امتدتا بعمق في الفضاء
الذي يتناغم مع ارتجاف أجنتهما» (ص 31).

وفي محاولة لتطوير التماثل، يتعثر الكاتب عبر المحنك في صورة متناقضة:

«والريش يطير مع ربح الروح، بأجنتها الكبيرة الممزقة
والساقطة، إنها الأغاني والريش الطائر والدم والدموع
المرشوشة - الريش الشجي» (ص 238).

وأحيانًا يتم تحليل الذهن بواسطة ألفاظ شبه علمية:

«للأرواح نفسها قوانين الصدى. إن ارتدشة ظائر الأمور
الواحد سرعان ما تحيط بجميع طيور هذا النوع القادر على
الاستجمام التام. تحركها ارتعاجات التناغم البارع؛ إنها في
توافق مستمر - ريا رياهي إلى حد بعيد - كل واحدة ترفع
صوتًا متفيرًا لأن لكل واحدة نغماتها التوافقية» (ص 143).

في العفريات الأخيرة المفتحة، تم تمثيل الذهن بظاهرة طبيعية. ولكن بإمكان
هذه العملية أن تسير في اتجاه معاكس. وعلى سبيل المثال فقد تم أنسة الورودي
بعض الصور الغنائية الرفيعة:

«الوردة، شعر النبات الأكثر سموا... تنشط الأوراق
المزركشة تحت السيوت المسطحة مثل سرير فاخر لعشق لا
شموري» (ص 37).

«نوار الزهور المتألمة، التي ارتوت أخيرًا، تنثر بالأريج
أحلامها المشية في اتجاه النجوم البعيدة» (ص 71).

وأحيانًا تفتح الذكريات التوراتية أو الأدبية صورة ما:

«أسوأ عذاب هو عذاب روحين لا تستصيان التقارب. لقد
أخطئي بسور حتى لا أخرج، (جيرسي) تحاذيان هذا
السور الذي يقف على توازنهما ثم تصطلمان به فيحدث هما
رؤوسًا» (ص 60-61).

«كان يبدو لي اللحم مثل بياتريس Béatrice غائمة، fior
gittando Sopra e d'intorno، مثل سيدة متفافة، طاهرة
بمستان يرغل في لعان الباقوت الأزرق والثنايا السمارية
اللون العميقة والوميض الشاحب والأشكال الموسيقية
البطيئة» (ص 43-44).



يقدم المثال الأخير موضوعًا آخر من الموضوعات البارزة بلصورة في «أندريه رولتر»: الرؤى المتزامنة وأحلام اليقظة التي تحدثها الموسيقى لتؤثر في العديد من الأحاسيس المختلفة:

«لم يكن صوتها أكثر من نفس، إناء هس من العواطف...
على النغمات الخافتة والزائدة الحدة... ترتعش وترنح مثل
شيء عظيم» (ص 73)

«عندما انقضت درر الماء المبحر، تساقطت العمات من
فوق، هي نفسها، ولكنها تؤثر بشكل مختلف، بيني وبين
البحر» (ص 73).

ومع الاقتراب من الجنون، وصل فرط حساسية أندريه وولتر إلى درجة
اهلوسه تقريبًا: «إن حواسي الحادة تفرعني تقريبًا بارتجاجاتها الخارقة: تدغدغني
الألوان ونمحرني مثلما يحدث عند الملامسة» (ص 164).

ولقد مهد لقرب حدوث الأزمة بواسطة مجموعة من الصور المهتاجة
«أحسست بالفكرة تنزل على شكل نفثات، مثلما على السائل التي يملها الريح،
وتهمز رأسي بقوة، حتى استولى عليّ الخوف إلى درجة ظننت أنني أصبحت مجنونًا»
(ص 166). ومع تطور المرض، أصبحت الملوسات أكثر عمًا واكتست الصور
كثافة رهيبة:

«تأرجح الأفكار مثل جسر سفينة في حالة اهترار - إنها
تقلب في سقطات مدهلة، ثم ترفعها من جديد وثبات،
طويلة. ورؤية... أرجوحة تذهب ونحي - وعند كل فقرة
فجائية، انطباع شيء ينفك داخل الرأس» (ص 170-171).

«مثلما عبر نافذة مشرعة نقر الطيور المحبوسة - فجأة لم أدر
أي حاجر تحطم، فقد رأيت الأفكار النائية تطير؛ إنها تدير
مثل رؤى تمر واضحة فوق قعر أسود... ثم تراكمت

صاخبة، أشلاء من الحياة نضاء فجأة - ثم تثب إلى
الظلام...» (ص 172-173).

ومع اقتراب موته انتابته الكوابيس، وظهرت له إمامبريل، عبر أمها اختن
بمجرد أن لمسها. وقد قدمت هذه الرؤى بواسطة سلسلة من الصور المربعة
بساطتها الصارخة: «لقد اتخذت بطرتها في تلك الليلة نباتًا ناقبًا عانيت منه كما لم
أني بإراء شفرة... كان جسدها كله مليئًا بالرمل؛ لقد فرغت مثل كيس... نحن
الفستان لم يكن شيء. كان هناك سواد مثل نقب لقد أمسكت يديها الاثني
أسفل فستانها ثم ألقت به فوق وجهها. لقد اعلمت مثل كيس» (ص 178-
179)

بعد هذه الكوابيس بأيام قليلة، سقط أندريه وولتر مريضًا بحمى الرشح.
ليموت ثلاثة أسابيع بعد ذلك.

وهناك، زيادة على ذلك، موضوع آخر بهذا الكتاب سيتيح عنه عدد من
الصور المحتفة في نبرتها. فأندرية وولتر هو نفسه كاتب يصعد تأليف رواية.
ويحتفظ بمدونة خاصة بنمو الكتاب وبأفكاره عنه. لدينا هنا، ولأول مرة، وضحة
ستكرر كثيرًا في أعمال جيد المتأخرة وستكون دائمًا متحة للصور: كتاب حول
رجل يؤلف كتابًا. وستخذ في «أندرية وولتر» الشكل اللفظ لسباق بين الكاتب
الشاب وبطله آلان، حول من يحزن قبل الآخر، وفي الوقت نفسه فإن أفكار أندرية
حول مشكلات صنعته تكتسي استعارات تبدو مفارقة للغة تدفقاته العنابة
وتجاربه المتراسلة ورؤاه المهلوسة. إنه يصور تركيب روايته مثل بنية هندسية
صغت بالأناقة البالغة البساطة لمسة سينوزا. ومع ذلك تفسح المجال الكامل
للشعر:

«أريد الشكل الأكثر غنائية واختلاجات. يفيض به الشعر على
الرغم من الخطوط الصارمة جدًا» (ص 96).

لقد كان أندرية وولتر يطالب - من أجل تجربته لشكل سردي جديد - بأداة
لغوية جديدة، فقد أعلن متباهيًا: «جعلت لنفسي لغة تطاوعني»، «بالفرنسية؟ لا.

أريد الكتابة بالموسيقى» (ص 97). إنه قلن بشكل واضح من أجل تطوير تركيب أكثر مرونة وأكثر تعبيراً: «... عندما يعترض التركيب، ينبغي ترويضه». (ص 139-140).

في النثر الموسيقي الذي يسعى إليه تصبح القيم الصوتية ذات أهمية أولى حتى مع المجازفة بالتناول اللفظ للاستعمالات الصحيحة:
وقم تم تحليل التأثيرات الأونوماطورية بواسطة ألفاظ مرئية. وفي تعليقه على الكلمات.

«... وهادى، وحطير، ها. ، كتب أندريه وولر:

«بواسطة هذه الجناسات الصوتية البيضاء والسوداء المتناوبة
ثلاث مرات تقريباً وانطباع الخطى البطيئة التي رحلت في
عبيه دائمة» (ص 141).

إن الكاتب الشاب يملك حساسة بإزاء سحر الأسماء. ففي فقرة تندر بروسست، يتحدث عن أسماء عجيبة سببت بحباله طوال سفره في أوفيرن. أسماء الأماكن التي بإمكانه زيارتها ولكنه لم يفعل أسماؤها التي كررتها مع نفسي من أجل كآبتي الأكثر مرارة: Bluffy, la Gietaze, Sallanches اسم fiord، صرد، شمالي، زرقاء الصباب. (ص 110).

إن الانطباع الذي حدث له من هذه التجارب كان قوياً عاودته ذكرها بالضبط قبل نهاية الانخيار: «Bluffy - اسم بانع المبردات، جرف ثلجي، سقطة زرقاء في الثلج» (ص 177)

إن الصور التي أثارها الاسم تم تناولها في المركب الآتي؛ الثلج والبرودة والصفاء، الذي ملأ ذهنه في المرحلة النهائية من مرضه. الثلج صافٍ.. كانت هي الكلمات الختامية في يومه.

ومن المفيد أن سجل بأن الاستعارة لا تقوم إلا بدور ثانوي في نظرية أندريه وولر الجمالية ففي ملاحظاته الأولى حول روايته، أكد بما يشبه القاعدة: «ما أن

الدراما حبيبة، لا شيء يظهر منها في الخارج، لا حدثًا ولا صورة، وإلا فلنراها
تكون رمزية» (ص 95)

وفيما بعد ارتحل معارضة لطريقة فيكتور هوجو تحت عنوان «استعاري،
هوجو». تحتوي الفقرة القصيرة على صور مثل «الأرواح تلمع مثل الشموع»،
«الفضاء الروحي يرتعش بالأصواء» وقد أتى ذلك بملاحظات توضح تأثير الفن
الشعري لفرلين.

لقد أثبت «دافتر أندريه وولتر»، أن جيد، حتى في هذه المرحلة المبكرة، كان
يملك الموهبة للتعبير عن نفسه من خلال الصورة وكان يستمد اللذة من هذه
العملية، على الرغم من وجود إشارات إلى أنه كان قد بدأ في كبح هذه النزعة، غير
أن الصور نفسها ذات طبيعة معتدلة، فالترابطات التي تقوم عليها مبتذلة
ومتكلفة، وفي غالب الأحيان تشوهها النزعة العاطفية وإقحام الذكريات الأدبية.
ولا تتمتع النماذج المتنوعة للصور بانسجام يدل على المهارة: إن النبرة المنعشة
والمبتهجة للاستعارات الجمالية تتنوع مع بقية الصور والأصوات الغريبة عندما
تصدر من رجل في وضعية أندريه وولتر، وخاصة أن أغلبها حدث في مدونات
كتب في أقل من شهر بعد موت إمانويل، وكما لاحظ ناقد معاصر «الموصوعات
مميزة بشكل خاص، تتمازج وتعدد ثم تختفي مثل لوازم موسيقية حيث يملك
كل واحد أسلوبه الخاص»⁽¹⁾ إن الكتاب مازال ناقصًا من ناحية الشكل الفني،
وقد انعكس هذا في الطابع العميق والمتعاطف للصور.

مفسر أوريلان

تنتمي رواية «سفر أوريلان»⁽²⁾ إلى مرحلة جديدة من تطور جيد عندما كتبها
كان خاضعًا لتأثير الرمزية وخاصة رمزية مالارميه وكان يتمنى أن يصبح الروائي
المعبر عن الحركة: «مالارميه في الشعر، ماتيرلنك في المسرح، وأنا في الرواية» على
نحو ما اعتاد أن يقول في ذلك الوقت⁽³⁾. وعندما عرض على مالارميه مخطوطة

(1) G. Bree, *André Gide, l'insaisissable Protée*, Paris (1953), p. 37

(2) Paris (1929 ed.).

(3) Bree, *op.cit.*, p. 57.

كتابه الجديد، اندعش الشاعر لأول مرة، إذ كان يعتقد أنه وصف لرحلة حقيقية. واطمأن من جهة ثانية عندما تبصر بأن القصة متخيلة، وقد نجلى ذلك في رسالته الشعرية التي ختمت العصر «هذا الفر ليس إلا حلمي، إننا لم نخرج قط من بيت أفكارنا». وهو أيضًا منصن في العنوان الذي يقوم على تورية لطيفة «d'urien» (أوريان) و«du nen» (لاشي).

لقد وصفت «سفر أوريان» باعتبارها أوديسا روحية ذات ثلاثة أطوار رمزية. فبعد «ليل قاس من التفكير والدراسة والنشوة اللاهوتية»، شرع أوريان وأصحابه - الفرسان بأسماهم الرنانة: أنجير Anguire، نراديلينو Tradelineau، ميلان Mélian، أغلول Aglool وآخرون - في رحلة على مركب أوريون orion متجهين إلى القطب الشمالي. في البداية، أبحروا عبر المياه الحارة، الجزر الاستوائية الوسطى المليئة بالإغراءات، ثم كان عليهم بعد ذلك أن يمرروا عبر المنطقة الرمادية والمملة ببحر سر كاسو، وأخيرًا كان عليهم أن يشقوا طريقهم عبر جليد المحيط القطبي الشمالي ولم يبقَ منهم إلا سبعة أشخاص، بعد أن احترق مركبهم، تمكنوا من الوصول إلى هدفهم: البحيرة القطبية العذراء، الخالية من الثلج والمحاطة بسور دائري. إن المعنى الألفوري للمر حل الثلاث برزت بحلاء تام من زوايا متنوعة في النص: فالبحر الاستوائي يرمز إلى الرغبة. وبحر سر كاسو يشير إلى مرحلة الشيطان، والمحيط القطبي الشمالي إلى التأمل الميتافيزيقي. بينما تعني البحيرة المخلقة الأما والحقيقة الأخيرة، لكن البنية المسطحة الألفورية المركبة من الذكريات الناعمة من «الأوديسا» ودانتي وبونيان ونوفاليس ومناح أخرى، ذات علاقة واهية بالصورة التي تمثل وظيفتها الأولى في تدعيم تأثير القصة على المستوى الحرفي (الموضوعي)⁽¹⁾.

هناك عدد كبير من الصور في «سفر أوريان» على الرغم من أن سرعة السرد الشديدة قد تحول دون تطور أي تماثل. إن الخاصية الأكثر بروزًا في الصورة هي

(1) Some of the images below have been interpreted on psychoanalytical lines in A. J. Guérard, *André Gide*, Cambridge, Mass. (1951), pp. 58-96. Cf. also G. Brees's comments in op cit., p. 355

تلازمها، فهي توافق نبرة المراحل المختلفة وتساهم في خلق الجو المتميز لكل قسم.

في وصف الجزر الاستوائية، هناك على نحو ما كان متوقعًا، عدد من التشبهات الجغرافية، ولكن الكاتب الشاب قاوم إغراء تحميل الفضة بالصورة الخصب. وعندما لمح الفرسان الجزر، استدعى شكلها ولونها الغريين مقارنات عديدة: «كانت منحدره إلى الأمام قليلاً، أرصفة مرجانية، رمادية مثل أحجار بركانية، حيث كانت تتعري الجذور؛ في الخلف كانت تظهر كأنها خصلات شعر. جذور عمرة بالبحر.. لقد كانت حدائق فرو السحر...» (ص 22-23).

هناك أيضًا صورة مزدوجة مهمة، الأولى حسية والثانية ذات بحراف مجرد وعبر متوقع: «لقد اعتقدنا بأن كل واحدة من هذه الجزر قد انفصلت، مثل تفصل ثمرة ناصجة عن غصنها، وعندما لم يشدها شيء إلى صخرتها الأصلية، فإنها مثل أفعال غير مخلص، كانت تجرفها كل التيارات» (ص 24).

يرى المسافرون النازلون بهذه الجزر، مدينة شرقية مرسومة بألوان عية.

«فوق المدينة كن يطمر ضباب من الغيوم تحترقه المآذن الحادة. لقد كانت المآذن مرفوعة إلى درجة تعلق بها الغيوم، حتى ليقال إنها أعلام ممدودة دون أية ثبة على الرغم من الجو المائع حيث لا تتحرك سمة واحدة» (ص 29)

وعند الفجر «تسقط الجوامع شجبة بمجرد أن تمسها الشمس بأحد أشعتها».

ومن أعلى المآذن ينادي المؤذنون بعضهم مثل قبرات في السماء. ومحمدة محمد الموسيقى تتلاشى المدينة: «إنه سراب يرتعش على هدى أغنية»، «سبأ السراب» كما كان يسميها جيد بلفظ ذكي وجريء (ص 30-31)⁽¹⁾. وفي الجزيرة نفسها لاقى التائهون صفارات الإنذار: «كان يبدو شعرهم الأخضر والأردق

⁽¹⁾ Cf. Gautier, Luc. Cit. p. 36. The word is used again in a later work, *El-Hadj*.

المنساب الذي ينطهيم كلياً، مثل أعشاب البحر.. وكان صوتهم مثل وادٍ من الظل ومثل ماء طري بالنسبة إلى المرضى» (ص 32-34).

وفي الجزر الأخرى رأى المسافرون فواكه قرمزية تزف مثل جرح (ص 56) ومن نهر الجليد في أعلى الجبل شربوا الماء الصافي إلى درجة أنه يسكر مثل هواء الصباح الباكر: «لقد انزلت فضيلتها الرقيقة إلى أفكارنا مثلما انزلت من ماء لامع» (ص 55-56).

وفي شاطئ مجاور لقوا طفلاً غريباً جالساً على الرمل وقد استغفره التفكير:

«كانت عيناه واسعتين، لها زرقة بحر بارد وكان جلده يلمع
مثل الزنابق، وشعره مثل غيمة تلونها الشمس عند الفجر..
لقد تكلم، فانبجس صوته من بين شفثيه كما يطير عصفور
الصباح وهو ينفض الندى» (ص 57).

عندما دخل أوريان بحر سر كاسو انتقل الأسلوب إلى شكل مختلف، لم تكن الحاجة إلى الصور كبيرة مدام التأثير المتوخى نعيّاً الرتبة الثقلة. إن مثل هذه الصور تساعد على تأكيد كآنة الحو وثقله:

«كما نسمع . الماء الذي يثيره المجداف يتساقط من حديد
مثل دمع ثقيلة» (ص 108).

وفي الفقرة الموالية تم تأكيد الانطباع بالثقل، بواسطة ثلاث صور متتالية مدعمة بالتركيب: «.. من جديد انكشفت الأواني، مثل قماش الموتى، امرأة بطيئة ومحتجة؛ والحجاب الرمادي يحجر على المأسلة jouchaire مثلها يتعلق بقضبان الضرب broué⁽¹⁾. جذع الزنابق المائل بجني كأس الزهرة في اتجاه الأرض، فيساقط السخال مثل الحبوب» (ص 105-106)

وبسبب الرحلة القطبية الشمالية اكتست الصور طيعة غريبة وخفيفة إلى حد ما، فالنجارب العادية تخضع لتغير البحر الغريب في الشفق القطبي:

(1) Gautier (loc. Cit. p 37)

«تبدو الجبال عند الغروب لبنة اللون.. إنها تحمل طحالب
مزرکشة، رقيقة وطويلة مثل خصلات الشعر! كأنها حور
سجینات؛ ثم كانت هناك شبكة يبدو من خلالها القمر مثل
مدوس méduse وفناء بحري صدفي، ثم يتطلق مايتخا في
الهواء العلق فبصبح له لون السماء. وكانت هناك نجوم
متألمة تجول وتحوم وتتوغل في البحر» (ص 123-124)

وفي فقرة أخرى تستمد الصور جزءاً من قوتها من التركيب: فالصيفة الجرين
للقلب أعدت لتحمل فجائية التعبير:

«كنت أنظر وفجأة تمزق الليل وانفتح لينبط على البحر
فجر شمالي بكامله»

"Je regardais, et soudain la nuit se déchira.
s'ouvrit, et se déploya sur les flots toute une
aurore horéale" (p. 146).

بعض التجارب تستدعي قوتها الشديدة سلاسل ضخمة من الصور:

«زهاء الصبح.. كانت تبهر بالقرب منا كتلة من الجليد
الصافي؛ في الوسط كانت مثل ثمرة مرصعة وبيضة عجيبة،
تلمع مثل جوهرة خالدة. نجمة الصباح على الموجة، لا
يمكن أن نتعب من رؤيتها. كانت صافية مثل شعاع
الفيثارة، وعند الفجر تهتر مثل أغنية» (ص 124-125)

وعلى نقيض الجمال الخارق للمظهر الطبيعي القطبي الشمالي، هناك بعض
التشبيهات البغيضة بل المعبرة، تصف تأثير الطقس على الجسم البشري:

«كان دما يبدو أحياناً فقط مثل مزاح راكد وبكاد يتوقف
عن الجريان؛ كانت أدنى حركة تريقه بتدفق كما لو كان ذلك
من كأس مائل» (ص 137).

«كان جلده ممزقاً مثل قماش عتيق .. مثل فاكهة نخرج من
فمه، وكانت لثاته الضخمة والمتنفخة والثورمة والإسفنجية
تبعد وتمزق شففيه» (ص ١٤١).

وفي الفقرة الرمزية النموذجية، حيث يقوم أحد المسافرين بقتل عدد من
العباد ولقطار من تضافرت الصور والتركيب مرة أخرى لتقوية «التأثير»:

«وعندئذٍ صعدت من الموجة، محمولة بريح بحري، زوبعة
من الزبد المدعور من بين جوانب الجرف، بيضاء مثل رغف
الإوز، وتصد وتصد، وبعد أن يعدها بعنف الريش
والريش، تحتفي في السماء التي نراها، هوة زرقاء، عندما
نرفع الرأس» (ص ١٢٧ ١٢٨).

وعلى الرغم من أن «مفر أوريان» نشرت بعد ستين فقط، من ظهور «أندريه
وولتر»، إلا أنها أبانت عن وعي قوي بأشكال في استخدام الصور. وفي الوقت
نفسه، فإن هذه الصور لا تزال بسيطة في بنيتها، ضيقة في مداها. لقد ظلت
محصورة في المستوى الحرفي (الموضوعي) من الرد، وبسيطة في دلالتها
الأيغورية، ولم تحمل أي أثر لتلك السخرية الحاذقة التي شابت النص وأصبحت
صريحة في المقطع الشعري. إن الكاتب الشاب لم يصح شكل يؤهله ليحصل على
تأثيرات غير مباشرة من صوره.

بالسود

لفهم التضمينات العميقة للصور في بالود^(١)، من المفيد تكوين صورة عن
الطابع الذي كتب به العمل، ففي سيرته الذاتية، يقدم جيد تقريراً صريحاً عن هذا
الطابع، ذلك أنه بعد عودته من شمال أفريقيا، ألم به إحساس لا يمكنه التعبير عنه
إلا باللفظ الفرنسي العتيق الغريبة *estrangement* الذي لا زال محفوظاً في
الإنجليزية:

(1) Paris (1926 ed.).

«لقد حلت، عند عودتي إلى فرنسا، سر الانبعاث، وعرفت أولاً هذا النوع من القلق الفظيع الذي يمكن أن يدوقه لازار Lazare الفار من القبر. لم يعد أي شيء، عما كان يشغلني، ذا أهمية. كيف استطعت أن أتنفس حتى الآن في هذا الجو المحنق في غرف وندوات يثير فيها تحرك كل واحد رائحة الموت؟... مثل هذه الحالة من «الغربة» (التي عانيت منها خاصة بقرب أهلي) قادتني إلى الانتحار، لم يكن ذلك سوى الفرار الذي قمت بوصفه على نحو ساخر في «بالود»⁽¹⁾.

إن التعبير عن «الجواخات» للمجتمع الباريسي، الموضوع الرئيسي للكتاب، قدم في صورة رمزية في العنوان «بالود» «المتنقعات» المأخوذة عن أول نشيد «برعة لفرجيل. وقد اتخذ السرد شكل يوميه دونها شاب مجهول يعمل هو نفسه على كتاب بصوران أغلول «بالود»⁽²⁾ إنها قصة رجل يدعى تيتير الذي رضي تمامًا بقطعة من المتنقع يمتلكها. ولا يشاطر الراوي موقف تيتير إنه يعاوم بركود رعب حياته الخاصة. لقد وجد مع ذلك مخربًا بكتابة «بالود»، تمامًا كما عثر جدد على مخرج من المتنقع الخاص، بالإبحار في كتابه. وهذه الطريقة تطور لفظ «بالود» إلى رمز مركزي يدور حوله العمل بكامله.

تعد «بالود» أول أعمال جيد التي تحمل عنوانًا رمزيًا - هذه الخاصية التي كررها في عدد من الأعمال المتأخرة: «قوت الأرض»، «الباب الضيق»، «السيمفونية الرعوية»، «لو أن الحة لا تموت»، وفي شكل أكثر غموضًا يمتزج به الرمز بالواقع في «مزيمو القود». وبصرف النظر عن رمز المتنقع، هناك عدد من الصور العرضية تطور لموضوع نفسه:

(1) *Si le grain ne meurt*, pp. 321-2.

(2) Cf. above, p. 10

«كل فعل، عندما يقع، عرض أن يصبح بالنسبة إلينا حافزاً، فإنه يغدو المرقد العتيق الذي نهوي فيه من جديد - recubans (ص 99).

Recubans، 'recumbent'، هو الموضع الذي يظهر فيه تيتيرو مع بداية قصبدة لرجيل 'Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi' - الموضع الذي قدم هنا بدلالة رمزية.

إن حالة الركود تم تصويرها أيضًا باستعارة مزدوجة مشتقة من مجالين فكريين مختلفين تمامًا: «هناك أشياء نتأنفها كل يوم لسبب بسيط هو أننا لا نملك شيئاً أفضل نقوم به...» (ص 29-30).

في تشبيه الوحش في قفصه، يتضافر موضوع الركود بموضوع آخر على الأهمية نفسها: الإحساس بالقيء والاحتجاز في مكان ضيق⁽¹⁾. وقد قدم هذا الإحساس بالضيق من خلال عدد من الصور. في بعض الحالات يصعب ملاحظة العنصر الاستعاري:

«أما ينبغي الإشارة إليه، هو أن كل واحد، وإن كان سجيناً، يعتقد أنه يوجد في الخارج» (ص 75).

«سيستغلون مكانهم - أظن ذلك! لقد اتخذوه صغيراً منهم» (ص 33).

«كم هي صغيرة دائرة مصماركم» (ص 68).

لقد تحقق التماثل تفصيل أكبر في فقرة موالية أوصحت، مثل بقية صور المحال النباتي عند جيد، مدى تمكنه من علم النبات:

(1) Cf. O'Brien, op.cit., pp 109ff.

«مقادير مصنوعة بالقياس. ضرورة تمزيق ملابسه مثل
البلاتان Platané والأركاليتوس في توسيع قشورهما» (ص
59).

على المستوى الفيلولوجي مثلما هو الشأن على المستوى العقلي، فإن الراوي
مهووس بإحساس الاحتجاز والاضطهاد:

«استيقظت مبلاً بالعرق، كانت الأغشية المطوية تخزمني
مثل أربطة، وقد كانت تبدو وهي مشدودة إليّ، عتاً غليظاً
على الصدر» (ص 117).

ومع نهاية الكتاب أصبح الموضوع ملحقاً بشكل خاص ليتطور إلى رمز
الاحتجاز. صورة تستدعي أخرى في محاولة زائفة لتصوير كثافة مشاعر الراوي:

«جميع مخاوف ملول يوجد في غرفة صغيرة جداً، وعامل
منجم يريد أن يصعد إلى الضوء وصائد اللؤلؤ الذي يحس
بوطأة ظلمات موج البحر عليه! كل اضطهاد بلوت أو
سامون يدبر الرحي، وسيزيف يدحرج الصخرة، كل قهر
شعب مستعبد - من بين جميع أصناف المعاناة الأخرى،
عرفت هذه جميعها» (ص 163 164).

لقد تم تبرير «العلة الفرضية» حسب تعبير سبيتزر Spitzer سيكولوجياً
لأنه يعكس الإثارة المتعاطفة لدى المتكلم. يملئ على صديقه إنجيل فتدفق كلمته
بسرعة، الواحدة تلو الأخرى، حتى لتجد مشقة في تسجيلها، ويسرسل عبر
مكثرت باعتراضاتها:

«كم مرة ومرة قمت بهذه الحركة، كما لو أن الأمر يتعلق
بكابوس مرعب حيث أنجيل قبة سريري المفكوك، تساقط
وتقطني وتثقل على صدري... لأبعد عني، بذراعي
مفترحتين، بعض الحواجر غير المرئية - هذه الحركة... لصد
أسوار لا تكف عن الاقتراب، أو حيث تهتز هشاشتها

الثقيلة وتتداعى على رؤوسا، هذه الحركة أيضًا لإلقاء الملابس الثقيلة والمعاطف من على أكتافنا» (ص 164-165).

ويمضي صاخبًا إلى أن يدرك الأوج المحتوم - رمز القبر:

«هل نحاول أيضًا رفع هذه الأكفاد الخائفة - أو نعود على النفس بمشقة - ونعدد هكذا حياتنا في هذا القبر» (ص 166).

في الفقرة نفسها يعثر الراوي على الرمز السامي لمخاومه المضايقة ولتمثيل في أسطورة السقف الراكص يقول إنه بمجرد ما نبني سقفًا يطردنا ويلوح دائمًا في الأفق، يقينا من المطر ولكنه يجلب عسا الشمس إننا لا نقدر على الإفلات منه وحتى إذا حاولنا الفرار فإنه يلاحقنا

«ويطاردنا السقف، يجب، على طريقة ذلك الجرس الأسطوري، وراء أولئك الذين يحاولون الفرار من التعبد يُطأطن جبهتا ويقوُس أكتافنا - كما فعل بالسبباد ثفل شيخ البحر» (ص 160-162).

من الواضح أيضًا أن إحدى الصور الكلوسنروفوية تفرم بدور حاسم في تكوين «بالود». وبب الرحلة المحففة للراوي مع أنجيل ورد المدخل السري «الطريق المحاط ببيت الرراوند». لقد أشير إلى أن نبنة الزراوند وردة تقع في شراكها الحشرات عن طريق الشعرات الصلبة الموحنة نحو أسفل الكأس calyx⁽¹⁾. وعلى نحو ما كان متمكنًا في علم النبات، فإن جد كان واعيًا - بلا شك - بهذه الخفايا، فاختار عمدًا هذه الوردة باعتبارها رمزًا عميقًا للإحساس الإنساني بالاحتجاز. وكما يروي في سيرته، فإن الأهم هو أن فكرة «بالود» راودته، عندما كان يتجول في الحديقة العامة بميلان، في شكل جملتين منعصلتين، إحداهما كانت: «الطريق المحاط ببيت الرراوند» ومن ثم فإن نجاح «بالود» في بعض الدوائر الثقافية سيمنح اللفظ العامص نوعًا من القيمة الأدبية ذات

(1) See O'Brien, op.cit., pp 109ff

النوع. وبعد ذلك بثلاثين سنة كتب جيرودو في مسرحيته «زيغفريد» Siegfried ساخراً. «نبته الزراوند - كلمة سرية يتعارفها فرنسيو القرن العشرين»⁽¹⁾.

إن انتزاع بعض الصور في «بلود» من سياقها يكسبها مصيّنات جديدة بل ومزعجة، ولكنها تظهر في ضوء مختلف إذا ما أعدناها إلى موضعها الخاص. تقوم ببرة الكتاب على التهكم والفكاهة⁽²⁾، والراوي يعد لكي يصبح صرورة مضحكة وحيث ما ينطق به يكنسي لون شخصيته. هناك أيضاً كم كبير من الحرية الظاهرة والهزل الخالص. هكذا فإن حطة الراوي حول السقف الراقص والرموز الأخرى لكلوستروفويته انتزعت من أنجيل ملاحظات مثل «صديقي الشمس، لماذا بدأت commençaes؟» (ص 163) و«أين أخذت pries vous هذه الماطفة الفاتنة» (ص 166).

يلغي هذا استعمال الماضي السيمب الرنان في حوار بين عاشقين، الشقة تكامة في المشهد وذكر القارئ بأن ذلك ليس أمراً حديثاً⁽³⁾. وفي فقرة أخرى يصبح تأثير خيط من الصور العاطفية سلباً، وذلك بواسطة التركيب المتشعب وغير المتسق، التركيب الذي قطعته صيغ العجب والذكريات الأدبية⁽⁴⁾.

وفي موضع آخر، يصدر التأثير الفكاهي ليس من السياق ولكن من طبيعة الصور نفسها، بعضها يتسم بالحيرية والحدة مثل الكاريكاتير:

(1) J. Girardoux, *Siegfried*. Paris (1927), Act II, Scene 3, p. 102.

(2) Cf. W.W. Holdheim "Gides' Paludes: The Humour of Falsity" *French Review*, vol. XXXII (1959), pp. 104-9.

(3) حول استعمال الماضي السيمب في العربية المعاصرة، انظر مقال:

"Le Passé défini et l'Imparfait du subjonctif dans le théâtre contemporain", *Le Français Moderne* Vol. VI (1938), pp. 347-58.

(4) نورد الصر في صورته الأصل تعادياً لما قد يخفي منه في أثناء الترجمة:

"Ah! De quelle morne grisaille et de quelle veille effritée, cendre amère, ah pensée-vera-ce ta candeur, et qui se glisse inespéré, aube, qui nous dé ivrer? - La vitre où le matin ruisselle ... non ... le matin où palit la vitre Angèle verait ... la verait" (pp. 140-1).

«هنا، فكرني، لماذا وقفت وحدقت في مثل بومة مذعورة؟»
(ص 109).

«صورة هوبر... تشب مروحة... مروحة طبق الأصل،
(ص 115-116)

وأحياناً يكون الكاريكاتير أكثر إحكاماً:

«الإنسان العادي (هذه الكلمة تعضبي)، هو هذه البقية
وهذه المادة الأولية التي نعثر عليها في قعر أنران التفطير بعد
أن تتلاشى خصائصها عند الذوبان. إنه الحمام البدائي الذي
نحصل عليه بواسطة التقاء الأنواع النادرة - حمام رمادي -
ليس له ما يميزه بعد أن تسافط ريشه الملون» (ص 96)

«أردت أيضاً التفكير في هذه الفكرة الصغيرة التي تكبر؛
والآن الفكرة ضخمة لكي نعيش بها! نعم، إنني أداة
وجودها... لقد أخذتني كي أخرجها في العالم» (ص
112).

ونقوم إحدى الصور الفكاهية على تورية بين vers (ست شعري) و ver
(دودة). في الكتاب الذي يكتبه الراوي، أشير إليه بأكل دود الوحل الذي قيل له
بأنه يحتوي على فائدة غذائية كبيرة (ص 443-444). فيها بعد، حلال أمية أدبية
بصالون أنجيل، طلب من الراوي قراءة بعض أشعاره.

«استقرأ بنا أشعاراً (des vers)، أليس كذلك؟ - ليس دود
vers الوحل» قال إيريدور بغاء - «يلو أنه موجود بكثرة
في بالود» (ص 85).

وكما هو الحال في موضع آخر عند جيد، فإن تعليقات الراوي على تطور
كتابه، وعلى مشكلات التأليف الأدبي بصورة عامة، قدمت أحياناً بألفاظ
استعارية. هذه الصور يمكن أن تصبح ذات نبرة كوميدية. ومن بين أكثر
التشبهات اتصافاً بهذه النبرة في الكتاب، ذلك التشبه الذي يشبه فيه عملاً أدبياً
بيضة:

«إن كتاباً ما، يا هوبر، هو مطلق ومملوء وأملس مثل بيضة،
ولا يحتمل إدخال أي شيء ولو دبوس، إلا بالفوق، الشيء
الذي يمرض شكله للتحطم».

«إننا بيضتك مملوءة؟» استأنف هوبر قائلاً:

«ولكن، يا صديقي العزيز، البيض لا يمتلئ. إنه في أصله
ممتلئ».

ومضى يوضح بواسطة تماثل آخر، أنه في الفن كما هو الشأن في الحياة، نصبح
حرية التحرك محدودة جداً

«هنا، كما هو الحال هناك، منحدرات كثيرة، طرقات شاقة
وأعمالنا كذلك» (ص 72).

يعترف الراوي بقيمة الاستعارة في مناقشة المشكلات المجردة:

«الفن هو أن ترسم موضوعاً خاصاً بقدره كافية حتى
تحقق به الشمولية التي يرتبط بها، وبألفاظ مجردة يقال هذا
بطريقة سيئة لأن الأمر يتعلق أصلاً بفكرة مجردة، - ولكنكم
ستمهمونني بالتأكيد عند التعمير في المنظر الصيحي المائل
الذي يمر عبر ثقب القفل بمجرد أن تقترب العين بشكل
كافٍ من الباب. إن الذي لا يرى ها سوى القفل، يشاهد
العالم بكامله من جانب إلى آخر إذا عرف كيف ينحني فقط»
(ص 89-90).

وفوق ذلك فإنه على تمام الوعي بمخاطر نوع من الصور: لاحظ الدحا
التالي من يومته الذي يسخر فيه من تكلف العنكور ¹¹ the Goncourts
الردّي «أسماك تمر. وعند الحديث عنها، ينبغي تجنب تسميتها بـ«الدعوز
الصفيق»» (ص 23).

¹¹ Cf. my Style in the French Novel.

لقد هاجم موباسان التكلف بك في مقدمة روايته «بيير وجان» *Pierre et Jean*.

وفي لفرة أخرى، يحارف بسلسلة من التشبهات المجنية، ثم بعد ذلك يكبح نفسه بعبارة: «فكر الأحمر أكثر جموداً من المادة. يبدو أن أي فكرة بمجرد أن تمسها تعاقبك؛ إنه تشبه أحوال الليل التي تستقر على كتفك وتغدي منك وتزن أكثر كلما أحالتك إلى حال أكثر هزلاً... الآن وقد شرعت في البحث عن نظائر الأفكار لأعيدها إلى الآخرين أكثر وضوحاً - لا أستطيع التوقف؛ استكارات - ها هي الاستعارات المضحكة» (ص 110).

كل الصور تقريباً عقلية، تقوم وظيفتها الرئيسية على وضع التجارب المحددة في إطار محسوس، ومنحها أيضاً في بعض الأحيان انحاءاً كوميدية وتهكمية. ولا تحصل صورة وصفية خالصة تقدم ظاهرة محسوسة بأغاط ظاهرة أخرى، إلا في حالة استثنائية. وقد وردت صورة من هذا القبيل بسبب الحلم

«هذا الغصن من النبلوفر الساقى... الذي سأجيب من على
النهر ولكن هذا رائع جداً! إنه سجاد ثماني طنمة
مطاطية!» (ص 115)

هناك أيضاً صورة محسوسة جداً في مقنطف من يومية تينير:

«أحياناً يتشر فوق مساحة المياه الآسنة فارس قزح عجب،
والفراشات الأكثر حملاً لا تشابه ألوان أجنحتها، ويتكرد
عشاؤها الرقيق المتعدد الألوان من مواد متحللة» (ص 62-63).

عل الرغم من سطحيته الظاهرية، فإن «بالود» كتاب معقد ومراوغ. لقد اختلف النقاد بشكل واسع في تقديرهم له، فبعض اعتبره بعضهم من بين ألمع كتاباته، لم ير فيه آخرون أية فائدة إلا باعتباره أمانة لأزمة خلقية عميقة. ومهما يكن فإننا سنعجب بمهارة الكاتب ونضجه في الإمساك باللغة: «إنه يمتلك أعلى درجات الموهبة والعلم باللغة، كما كتب يقول ليون بلوم في مراجعته المبكرة لـ «بالود» وقد انعكس هذا في استخدامه للصور. وعلى الرغم من أن معظمها مرتبط بالمحال الفكري، فإن بيتها ذات تنوع ملحوظ؛ إنها تنمو من الثمانيات

المحكمة إلى الاستعارات المدعمة. وهي فادرة على أن تتطور إلى رموز أساسية والكثير منها أصيل غير متداول، ويرتبط بالموضوعات المهيمنة في الكتاب بأوتار رباط، ونضطلع بدور دينامي في حل معناه وتعميق تأثيره الفني، والأكثر أهمية من كل ذلك، فقد أبان الكاتب الشاب عن حذق كبير في استخدام الصور غير المباشرة بقصد فكاهي وتهكمي. لقد ارتقت درة حيد في «الود» بحيث تمكن من أن نحت لفه أداة مناسبة للتعبير عن فكره.

2- من «اللا أخلاقي» إلى «مزيفو النقود»

تفتح مقدمة الطبعة الثانية من «اللا أخلاقي» بصورة ذات دقة كبيرة وعاطفة غامصة، الصورة التي أعلنت للوهلة الأولى عن الفكرة الأساسية للكتاب في مجموعه

«سأمنح هذا الكتاب لمن يستحق. إنه ثمرة مليئة بالرماد المر؛ يشبه حظل الصحراء الذي ينمو في الأماكن المحروقة ولا يقدم في حال الظمأ سوى حرقه فظيعة، ولكنه لا ينحو من محال فوق الرمل الذهبي».

الرواية نفسها غنية بالتشبيهات والاستعارات. وقد كن ذلك داعياً للمفاجأة، مادامت القصة التي يرويها المؤرخ الشاب ميشيل، صريحة ومباشرة، ومعينة بالمشكلات الباطنية حتى إنها لا تفسح مجالاً للصور. والسبب في أن هناك مع ذلك، عددًا من الصور - يقارب المائة - هو اضطلاعها بدور مهم في بنية الرواية، إنها تمنح الرموز والتبائنلات التي يتم من خلالها التعبير بقوة عن مختلف أوجه تطور ميشيل.

إن الرمز الأكثر دلالة في تلخيص التحول الجوهرى الذي حدث لميشل سب مرضه هو لطرس، حيث يغطي النص، الأكثر حداثة، الكتابة الأصلية. إن بحثه عن ذات أكثر عمقاً مجبرة تحت طبقة من الثقافة والعرف أوحى إليه بتوازيات متنوعة: إزالة الماكياج من الوجه ورفع الرواسب الجيولوجية. وقد خطرت بذهنه صورة «قارنت نفسي بالطروم»؛ فقد ذقت سعادة العالم الذي

يكشف بحب الكتابات المتأخرة جدًا، وعلى الورقة نفسها، نصًا عتيقًا له قيمة ثمة عالية. ما هو ذلك النص المخبوء؟ ألا يحتاج الأمر لقراءته إلى عمو النصوص المتأخرة أولاً؟ (ص 83).

وبعد ذلك بقليل يأخذ الصورة نفسها ويعمل على تطويرها شكل أفضل:

«خفت من أن تأتي نظرة متسرعة لقلق سرية تحولي البطيء». كان ينبغي إفساح الوقت للخصائص المعسوحة حتى تظهر من جديد، دون السعي إلى تشكيلها» (ص 84).

إن احتجاج ميشيل على الأعراف الخلقية والقيود الثقافية، رجد تعبيره في سلسلة أخرى من الصور، بعضها ناقص والبعض الآخر رسم بتفصيل. إنه يعشق الملك القوسي الشاب أناريك؛ بسبب تمردته على تربيته اللاتينية وذم ثقافته مثلما يتخلص هرمس ناضج من عدته (ص 105). كان ميشال في أعماق روحه واعيًا بشكل باهت بالثروة المبكر: «التي تحميمها والآداب والأخلاق» (ص 223). لقد استرح موقعه من التاريخ وحقله الدراسي الخاص بفلسفته الجديدة:

«يتخذ تاريخ لماضي في عيوني الآن هذا الجمود المحيف للظلال الليلية في ساحة بيسكرا الصغيرة، إنه جمود المرات. من قبل كنت أتلذذ بهذا الجمود نفسه الذي أتاح دقة فكري، كانت تبدو جميع أحداث التاريخ مثل قطع متخمة، أو على نحو أفضل مثل نباتات كتاب الأعشاب. حيث ساعدني جفافها التام على أن أنسى أنه في يوم ما، وقد كانت غنية بالنسج، عاشت تحت لشمس» (ص 80-81).

لقد اقترح في محاضراته بكتوليج دي فرانس تفسيرًا حديثًا للتاريخ، وقد ورد مرة أخرى مكسورًا بالألفاظ الاستعارية:

«بخصوص الحضارة اللاتينية النصوي، رسمت الثقافة الفنية وهي تصعد على وجه الشعب بطريقة الإفراز الذي يدل أولاً على ومرة الصحة، ثم سرعان ما يتجمد ويتصلب

وبتعارض مع كل اتصال للفكر بالطبيعة، يحن تحت المظهر
الدائم للحياة مفصان الحياة، ويشكل سرداً حيث الفكر
المعير يفر ويزوي ثم يموت. وفي النهاية دفعت بفكرتي إلى
مداها، فأتيت إن الثقافة تولد من الحياة وتقتل الحياة» (ص
146-147)

وفي إحدى مراحل الرواية، هناك وقفة مؤقتة في تطور ميشيل^(١) حيث يبدو
كأنه عثر على التوازن بين القوى المتصارعة داخله. إن النمو النشط والمضبوط
للحياة في ضيعته بنورماندي أمده بنظير لتوازنه الحديث العهد:

«... كم امترح في ونام تام، الانفجار الحبيب للطبيعة الحرة
والمجهود العالم للإنسان من أجل ضبطها. كيف يكون هذا
المجهود دون الترحش القوي الذي يسيطر عليه؟ كيف
يكون الابدفاع المتوحش لهذا النسخ المتدفق دون المجهود
الذكي الذي يصده ويفرده إلى الترف سعيداً» (ص 116-
114)

ولكن الميزان غير مستقر وقصير العمر؛ ومثل صبي الساحر، فإن ميشيل غير
قادر على ضبط القوى الهدامة التي أطلقها^(٢). لقد اتضح وتكتف تحول ميشيل
عبر محادثاته مع المكتشف متلاك. ركبا عبر عنها ميشيل بنفسه:

«لقد عرّت فجأة فكري، الفكرة التي غطيتها بكثير من
الحجب حتى إنني كنت أتمنى اختانها» (ص 175).

إن متلاك الذي ظهر من قبل في «قوت الأرض» واحتذى حزيناً عند أوسكار
وايلد Oscar Wilde^(٣)، مولع باستخدام الاستعارات والأمثال في أحاديثه وقد
تم التعبير عن فلسفته النيشية بسلسلة من الصور الحادة:

(1) Hytier op.cit., p 189

(2) Cf. Bree, op.cit., ch VI

(3) Cf esp Lafille Op.cit., pp 11f.

«لو أن أدمغتنا كانت تحسن تحيط بالذكريات! ولكن هذه تحفظ بشكل سيء؛ فما هو أكثر رقة منها ينسلخ والأكثر إثارة يفسد، والأكثر حلاوة هو أشد حطراً فيما بعد... إن الحسرة والندم والتأيب هي هموم الماضي وبطرات إلى الخلف، لا أحب النظر إلى الوراء وأترك ماضي بعيداً، مثل العصفور، الذي يغادر ظله كي يطير» (ص 173-174).

إنه يشير بمذهب السعادة نفسه الذي دعت إليه «قوت الأرض».

«كل سعادة تنتظرنا دائماً، ولكنها تريد دائماً الفراش فارغاً، وأن تكون الوحيدة، وأن نصل إليها مثل أرملة» (ص 174).

في بحثه عن التباينات التعبيرية، سيرجع منلاك بين الفينة والأخرى إلى الإنجيل والأدب الكلاسيكي:

«كل سعادة تشبه هذا المن manne الصحراوي الذي يتعفن من يوم لآخر، إنها تشبه ماء منبع أميليه Amélie الذي، كما يحكي أفلاطون، لا يمكن أن يبقى في أي إناء» (نفسه).

إحدى صور منلاك اقتربت من رمز الطرس عند ميشيل:

«هناك مع ذلك، أظن، أشياء أخرى لقراءتها في الإنسان. لا نجرؤ، لا نجرؤ على قلب الصفحة» (ص 63).

وفي شرحه لموقفه الخاص من منلاك استخدم ميشيل صورة هي عبارة عن صدى واضح لـ «بالود»:

«فصلت سعادتي على قدي أيضاً؛ ولكني كبرت، والآن تضغطني سعادتي، حتى أرى أكاد أحياناً أختق» (ص 171).

ملك عنصر أساسي في تحول ميشيل بعد مرضه هو إعادة اكتشاف جسده الخاص، لقد طبع المراحل المتتالية لتقاعته بسلسلة من الصور المختلفة، فبعد

أبام من غياب الوعي أصبح في اسهاية مدرّكًا لاضطراب الحياة «مثل بعار نانه يلّمح الأرض، أحسنت بوميص الحياة يستيقظ» (ص 39). وعندما استرح قوته تدريجيًا، قدر الموقف:

«وجاءت بدت حياتي تتعرض لهجوم فظيع في القلب. عدو دائم ونشط كان يعيش داخلي. كنت أصغي إليه وأراقبه وأحس به» (ص 47).

وعندما أصبح سلبيًا مرة أخرى، تحول فيسولوجيًا وعقليًا، إلى إنسان آخر:

«لقد كان لها أكثر من نقاعة، لقد كان ازديادًا ونموًا للحياة، إنه تدفق دم أكثر غنى وحرارة، ذلك الذي كان عليه أن يمس أفكارها الراحدة نمو الأخرى وأن يقتحم كل شيء، وأن يثير، وأن يصيغ أوتار وجودي الأكثر بعدًا ورقة وسرية» (ص 84).

وقد اشتق من هذه التجارب وعيًا جديدًا وابهاجًا بالاحاسيس الفيزيقية التي حاول توصيلها من خلال مجموعة من الصور المستمدة من حواس مختلفة

«أعطيت جلدي كله لشعلتها [الشمس]... فيها بعد نفسي اكتواء للذيد، ليجري كياني كله نحو جلدي» (ص 89).

«اهراء المحمل بعبار اطلع والعبير، أسكري قبل كل شيء، مثل مشروب مدوخ. كثيرًا ما اقتحمني الجو كالعمل» (ص 183-184).

إنه في حاجة لأي لفظ جديد، متمثل في فعل *illimiter*⁽¹⁾ (لا يقيم حدودًا) كي يعبر عن الإحساس بالمشاركة غير المحدودة مع الطبيعة:

(1) هذا اللفظ الذي يندر أن نرى من قبل قد نحت سيمارود الظهور في «مزيج النقود» ص 9.
Cf. Gautier, loc. Cit. p. 33. and M. Cohen, *le Français Moderne*, vol. XXXVIII, P 9

«كان يبدو لي أن نظرتي لم تكن الوحيدة لتفتني المطر
الطبيعي، ولكنني كنت أشعر به بواسطة نوع من الملامسة
التي كانت لا نعيم حسوداً هذا الانجذاب الغريب» (ص
186)

انعكس الموقف الجديد لميشيل من الطبيعة على بعض الصور الوصفية أيضاً،
فقد استخدمت باقتضاد ولكنها في بعض الأحيان طورت بحذر كبير وكما قل
لراوي منه عندما روى عودته من أفريقيا الشمالية:

«أريد في كل جملة هنا، أن ينظر كل حصاد الشهوة الحية»
(ص 239-240).

بعض هذه الصور يمتك خاصية حبة قوية تنبئ إلى حد كبير الفقرات
الوصفية الكبيرة في «قوت الأرض»:

«مثل قطرات الشمع السميك، يتلى اليموم المعطر» (ص
87).

«يبدو الهواء نفسه مثل سائل مبرح حيث الجميع يتحم
ويعطس ويسبح... وكان الضل مثل شراب لا ينضب، لقد
كان يجري حتى يصل إلينا» (ص 240-242)

في المثال الأخير، تم تدعيم صورة لسبلة تركيباً وصوتياً في الجملة الأولى.
وفي مكان آخر ذكر الليل بانجادات من خلال استعارة دقبة ومرهفة

«نعوم حتى القلب في الليل والصمت الصافي، الصافي ..
ولا أجد كلمة أخرى. إن أقل ضجيج يأخذ في هذه الشغافية
لغربية نبعث التامة ورنه الكلمة» (ص 218-219).

وبسبب الجولات الليلية لميشيل في ممتلكاته بنرماندي، لاءمت البنية
المنفصلة للجملة التالية وصف شعاع يلعب من بعيد:

«من بعيد، في لامبرير النائمة، كان يبدو مصباح غرفتي
المخصصة للدراسة أنه يقودني مثل منار هادي».

“De loin, dans la Mernière endormie, semblait
me guider, comme un paisible phare, la lampe de
ma chambre d'étude” (p 205).

وعلى الرغم من حماسه المضاد للثقافة، فقد كشفت صورة أو صورتان عن رؤية ميشيل مازالت مشروطة بتربيته الكلاسيكية:

«امرأة... تحمل سلة الغسيل على رأسها، مثل حاملات
القرابين في الزمن القديم» (ص 258).

«لقد كان سييليان Sicilien الصغير من كاتان، جميلاً مثل
يت شعري لثيوقريط باهراً وزكياً وطيباً مثل فاكهة» (ص
234).

لقد استخدم عدد من الصور لوصف علاقات ميشيل بالناس بالآخرين.
وإن نعمة هذه الصور لتناسب طبيعة علاقة القرابة. ولقد قدمت مشاعر نحو
زوجته مارسيلين في سلسلة من الصور الهادئة:

«مثل النعمة التي تشي أحياناً الماء الطادئ حذاء، فإن أقل
انفعال يقرأ بسهولة على جبينها... لقد انحنيت عليها كما
أنحني على الماء الصافي العميق. إذ مهما رأينا بعيداً، فلن نرى
سوى الحب» (ص 135-136).

«أين غاصت واختفت إذن غاوفي في الأمس؟... لقد غشتها
جميعها موجات حبي» (ص 114).

«ولكنني كنت أحس من قبل، إلى جنب السعادة، هناك
شيئاً آخر غير السعادة، يصعب حقاً حبي، ولكن كما يصعب
الخريف» (ص 136).

هناك صور جد مختلفة تثيرها علاقات ميشيل الغامضة شحصة بورت Bute
المبهجة التي توقفه على الجوانب البينة.

«من حكاياته كان يجرح بخار جهنم العكر ويصعد إلى رأسي
بأستشفه بدون مبالاة» (ص 196).

«وتعلمت شيئاً فشيئاً أموراً أخرى كانت تحمل من المنزل
هورتمون مكاناً محرقاً ذا رائحة قوية، يحوم حوله خيالي مثلها
نحوم ذبابة حول قطعة لحم» (ص 197).

لقد نفزز الطابع المذموم للصورة الأخيرة بواسطة التركيب الذي بصوره،
توقفاته واعتراضاته، فضول ميشيل الحائث بقلن حول المكان الكريه
وليشيل ذي المزاج الشائر ازدراء للأناقة وكل أشكال الاحترام:

«الشعب السويري الشريف! الأناقة لا تساوي عده
شيئاً... دون حرائم وتاريخ وآداب وفنون... شجرة صلبة
بدون أشواك ولا ورود» (ص 224).

ولمارسيل إعجاب كبير بشرف السويريين، ولكن زوجها شديد الغيظ
بسبب «هذا الشرف الذي ينضح هناك على الجدران والرجوه».

نضطلع الصورة في البنية العامة لـ «الأخلاقي» بدرر حذر ولكنه دال. إنها
مرتبطة بالموضوعات الرئيسية في الكتاب ونمغ عددًا من الرموز والتي ثلاث
للأمعة وتكيف نفمة الصور مع السيفقات التي تحدث فيها. بعضها مفيد بسبب
جدته واتساقه، والبعض الآخر، مثل رمز الطرس، يحمل الإقناع لكونه مغروساً
في التجربة الشخصية للمتكلم.

ومع ذلك فالصورة، من جانب ما، تطرح نفسها للنقد، فميشيل شاب مثقف
بارز ولكنه ليس روائياً وفوق ذلك، فهو لا يكتب كتاباً ولكن يروي شفاهياً قصة
للى أصدقائه الذين استدعاهم في أزمة. ومع ذلك تمتلك بعض الصور المستخدمة
ومظهر أخرى متنوعة لأسلوبه، نكهة أدبية عالية. إنها غير متسقة مع لأحداث

ومع شخصية الراوى وهو ما يعني أن جيد هو الذي يتحدث من خلال صوت ميشيل. وقد اعترف الكاتب نفسه بذلك حينما كتب إلى صديق يقول:

«... لا أظن أبداً أن ميشيل يمكن أن يكتب. إن حرارته، كما تحسون بذلك، ليست إلا حماساً، إنها تمحرق دون أن تدفئ، والكلمات تندعك تحت قلمه، صدقوني بأنى لم أستطع حكاية قصته على نحو رائع إلا لكوني لست ميشيل»^(١).

يمكن المرء أن ينازع في أن الروائي مؤهل في هذه الأمور إلى حد ما، وأن بإمكانه أن يصور بشكل شرعي إلى حل وسط: أسلوب يطابق شخصية الراوى ولكنه يترجم إلى لغة أكثر صفاءً وفنية^(٢). ولفرق ذلك فإن مثل هذا الحل، مهما كانت مراهبه، فإنه ينحصر نحو تفضيل الاحتمال «ذاك التعليق الإرادى لإنكار اللحظة، الذي يكون الإبيان الشعري»^(٣). في «عكياته» المتأخرة، سيعمل جيد، بناءً على ذلك، جاهداً لتجنب أي شيء لا يلائم أسلوب الراوى وخلفيته ونظراته. ولكن هذا يستتبع تضحيات محتومة وإفقاراً في التأثيرات الأسلوبية. وكما قال باند مداصر بأن أسلوب ميشيل يملك «إشراقاً وجمالاً مدروساً وعى متظهاً لم يجدهما عندما حاول أن يجعل شخصياته مستقلة تماماً»^(٤).

الباب الضيق

سجلت «الباب الضيق»^(٥) (1909) نقصاً ملحوظاً في استخدام جيد للصورة. ليس هناك فقط انخفاض حاد في عدد الصور، حيث لا تعثر إلا على حوالي ستين نموذجاً في الرواية برمتها، ولكن الصور نفسها، مع بعض الاستثناءات، عديمة اللون وغير مؤثرة. وما يصدق على الصورة يصدق على الأسلوب بوجه عام. وجيد نفسه غير مرتاح لما أسماه بـ «الثرهل» اللغوي وهو ما

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 8.

(2) Cf. Hytier, op.cit., p. 191.

(3) Cf. Colendge, *Biographia literaria*, ch. XIV

(4) Brée, op.cit., p. 178.

(5) Paris (1909 ed.).

لاحظه مرارًا في يومياته ومراسلاته. لقد كتب في يومياته بعد ظهور هذه الرواية بشهور قليلة:

«يبدو لي الكتاب الحاضر مثل نوجا، لوزها طيب (رسائل أليسا ويوميتها) ولكن معجونها نقي. لقد كتب بشكل رديء، وهو ما لم يكن ممكناً تجنبه مع ضمير المتكلم، فالطابع الواهي لشخصية جيروم اقتضى نثرًا واهيًا من هنا كان لدي عشر سنوات قبل أن أجرؤ على استعمال من جديد كلمات: حب، قلب، روح، إلخ...»⁽¹⁾.

لقد عبر عن نفسه في رسالة خاصة كتبها حوالي الفترة نفسها، بالفاظ قوية؛ إذ وصف الأسلوب بأنه «حقير»، «غير شهبي»، جدير حقًا بالمزاج الكتيب للبطل، ويتعجب:

«إذا ليكن لي من هنا، ما فيه الكفاية من هذه الأصوات المنكسرة، وهذه الظلال الشاردة»⁽²⁾.

وعندما أراد قراءة الرواية، أربعة شهور من بعد، كان له الارتياح نفسه من أسلوب الفقرات السردية:

«إذا كانت حوارات أليسا ورسائلها ويوميتها تبدو لي راتعة وباححة، فإن قطع النحنية، عكس ذلك، لم تخل من حذقة، فهل نقول إن الموضوع اقتضى ذلك؛ وإذا كان يلزم اختيار موضوع آخر؛ ذلك لأنني لا أرغب بأنأ في موضوع لا يسمح بلغة أكثر صراحة ويزًا وجمالاً»⁽³⁾.

لقد لوحظ بتعارض بين أسلوب أليسا وأسلوب الراوي في صرهما؛ ذلك أن جميع الصور المهمة تقريبًا عثر عليها في رسائل أليسا ويوميتها

(1) *Journal*, p. 276 (7 November 1909).

(2) Quoted by Lafille, op. cit., p. B.

(3) *Journal*, p. 38 (March 1913).

أو في لغتها المنطوقة. وهذا لا يعني أن لها رلماً خاصاً بالتشبيهاً والاستعارات، فقد تربت على الثقافة الفرنسية الكلاسيكية وهياها ذلك للكتابة بأسلوب جيد دونما تكلف، غير أنها بحماسها المترمت قررت الكتابة بلغة عارية وبسبغة. فقد وضعت في يوميتها اعترافاً متميزاً:

«وقد قرأت في الشهر الماضي بعض صفحاته، فاكشفت فيها
عناية بالأسلوب، غريبة آثمة... ولقد مزقت كل الصفحات
التي بدت لي جميلة الأسلوب»^(١) (ص 133).

وعلى لرغم من مقاومتها، فإن شخصيتها القوية والنافضة بالحياة لمعت في عدد من الصور. وقد قام بعضها على تجاربا الدينية فكان لها نكهة ثوراثية:

«حارلت الرجوع مؤخرًا إلى أحد أولئك المؤلفين الكبار
الذين علمتني الإعجاب بهم فرأيتني كُمنَ يتحدث عنه
الكتاب المقدس. يحاول أن يزيد صوله ذراعًا» (ص 108).

«النفوس السادجة تركع أمام الله كالعنب إذ تزجيه الريح
دون بحث مضطرب ولا جمال» (ص 109).

«رب افتح لحظة في وجهي مصاريع السعادة العريضة»
(ص 139)

طلورت أليسا أيضًا الرمز الثوراثي الذي شكل الوحي الأساسي للكتاب
ولمحفوظ في عنوانه: «يضيق الباب والطريق اللذان يقودان إلى الحياة وقليل من
يحتدي إليهما» (St. Matthew, vii. 14).

وفي مرحلة حرجة من طفولتهما هي وابن خالها جيروم، أي مباشرة بعد
هررب ولدة أليسا من بيت زوجها، استمعا إلى قداس في هذا الموصوع خلف أتر
عميقًا عليهما. وفي يومية أليسا نعر على صدى لهذه التجربة:

(1) «الباب الضيق»، أندريه جيد، ترجمة: نزيه الحكيم. دار الهلال. وستعمد هذه الترجمة لي
بقية النصوص المقنبة من هذه الرواية.

«يا إلهي! تمنيت لو نُقبل كلانا عليك، ندفع أحدهما قوة الآخر
! لو نمشي كل طريق الحياة، حاجزين يقول أولهما للثاني
«استند إلى ذراعي، يا أخي إذا تعبت»، فيجيبه «حسبي أن
أراك إلى جاببي»... ولكن لا! إن الطريق لذي نوصينا به،
يا إلهي، طريق ضيق، ضيق حتى ما يستطيع ملوكة قرينان»
(ص 132-133)

تلخص الصورة، في بساطتها الحادة، مأساة أليسا بالإحكام نفسه الذي لخص
به رمز الطرس تحول ميشيل.

ومع نهاية يومية أليسا ازداد عدد الصور المطبوعة بحالات الشدة والكرب
التي تعاقبت على ذهنها. لقد تفجر حها لجبروم، المكبوت منذ مدة طويلة، مع
أمل رؤيته من جديد:

«في روحي اليوم خفة وفرح، كطائر ابنتي عشه في
الفردوس... ما أدري أي عصابة شفاقة تمثل لي صورته
مكبدة في كل مكان وتركز كل أشعة الحب على نقطة من
قلبي لاهية» (ص 138).

غير أن اللقاء تركها فارغة ومتقطرة القلب «كل شيء قد
انطفأ. يا حيرتي! لقد أفلت من بين ذراعي فعل الظل...
وها هو ذا الفجر، رمادياً مندى بالدموع حزياً كفكري»
(ص 139).

أيام قليلة بعد ذلك، انتقلت إلى باريس ووجدت نفسها مريضة بشكل
خطير. وما أن اقتربت النهاية حتى أغارت عليها الشكوك حول التضحية التي
تجشمتها وجشمت إياها جبروم:

«نعال روّ قلبي بسعادة أنا إليها صادية... أم ترى عليّ
الاقتناع بأنني أملكها، وكالطير الجازع الذي ينادي قبيل

الفجر، ينددي النهار ولا يبنى به، عليّ ألا أنتظر احتضار
الليل كي أغرد» (ص 142).

في المرحلة النهائية، قبل موتها بأيام قليلة، احتوتها فجأة وحدتها المطلقة
وعبث تضحياتها:

«ثم احترني غم شديد، رعدة في الروح والجسد، فكأنها
جلاء مذاجي حل عنها الحر» (ص 142).

لقد كانت كلماتي الأخيرة المريرة والساخرة توسلاً إلى أن يلحق بها الموت
بسرعة «قل أن أفهم ثانية بأني وحيدة».

ولكن هكّا أيضاً أليسا أخرى، إيا أليسا الرسائل والمحادثات والصفحات
المكررة في اليومية، فهي امرأة مثقفة ذات ذهن حيوي وحس فكاهي متحذلق.
وإن نعثر على لمسة من احتذقة في استخدامها لألفاظ مثل *décompliquer*
ونال ثانية *réobtenir*⁽¹⁾ وللحيل الأدبية في جمل مثل هذه: «أتراني أطلب غير
الحب فتنة أعذب وأقوى»⁽²⁾. وبعض صورها أيضاً يتميز بهذا الطابع المتحذلق.

«أريد لهذه اليوميات ألا تكون المرأة التي تترين أمامها
روحي» (ص 126).

«كيف استطعنا خلال هذه الشهور الطويلة، أن نصمت؟ لا
ريب أنا كنا ننام الشتاء. ألا فينفضي إلى الأبد هذا الشتاء
الشمع الصامت» (ص 80).

«فمن يمش زماً في صحبة هؤلاء الصغار المساكين لا يلبث
أن يخنقه حلال الكبار» (ص 110).

(1) Both on p. 211. On "reobtenir", which had already occurred in *Paludes*, cf
Gautier, loc. Cit., p. 35

(2) «الباغ الضيق»، وهي الترجمة العربية للجملة الفرنسية الآتية:

"Serait-ce que m'amène en secret un charme plus puissant encore, plus suave
que celui de l'amour".

وفي موضع آخر اكتسب ألبا طابعًا كوميديًا أو تهكميًا:

«كتما أنت وحوليت سيران فوقه في جراحة، كملعين
يذهبان قدمًا إلى الجنة» (ص 83).

«هذه السعادة جد عملية، جد قريية المنال، آتية على القاس
حتى لكانها تعصر الروح وتختفها» (ص 127).

وهذه لصورة الأخيرة حدثت بشكل مائل في اللا أخلاقي وهي تمثل صدى
أبعد له «بالود».

لقد صنع أسلوب جيروم من أدوات أسلوب ألبا نفسها، ومع ذلك فقد
ظل بالقياس إليه، باهتًا وعديم الحياة. وكان واضحًا منذ البداية أن ليس له
طموحات أدبية.

«القصة التي أروينا هنا، كان في وسع غيري أن يضع حولها
كتائبًا، أما أنا فقد بذلت جلدي في عيشها وأبليت قواي
وإذن فأكتب ذكرياتي في بساطة فلا أحول، في الموضع
التي تبدو فيها تنفًا ناقصة، أن أجا إلى بدع يرقعها أو يجمع
بعضها إلى بعض» (ص 13).

لا يتعلق الأمر هنا، كما كان الشأن في حالة ألبا، بحافز داخلي للكتابة الجيدة
ويعقومة مترتبة لهذا الإغراء. إن جيروم مثقف ولكنه بالتأكيد لم يولد لكي يكون
صاحب أسلوب بارع. إن الطريقة التي يروي بها الأمر الذي تركه فيه قداس
الطريق الضيق متميزة:

«وكننت أتصورها، هذه السعادة، نشيد كمال حاذًا رقيقًا معًا،
ولهيًا حاذًا يحترق به قلب ألبا وقلبي فتقدم معًا، في تلك
التياب البيض التي يحدثنا عنها سفر الرؤيا.. ولتضحك من
هذه الأحلام الطفلة فلست أنالي، فإنما أنقلها دون تبديل،
وما قد يندر منها من غموض ليس إلا في الألفاظ وإلا في

الصور التي يحول نقصها دون التعبير الكامل عن عاطفة
كلها وضوح» (ص 26).

تحتل النخلة العامة لصور جبروم في نزرعها إلى لعاطفة الغامضة والمكوتة.
وتضطلع، السماء الزرقاء والسديم والأفق والورود ومقومات أخرى اشتهرت بها
الاستعارة الشعرية، بدورها المألوف في تزويد العمليات الإنسانية بما ينظرها

«فما رأيت لحنائها قبل اليوم مثل هذه الرعاية، ولا لعاطفتها
مثل هذه القوة حتى ليضع في انتاسها كل خوف وهم،
وينحل في هذا الاتحاد الراجع كالصباغ في زرقة السماء» (ص
53)

«في مساء صافٍ لا غيمة فيه حتى الأفق يعمل نفسي بأوضح
ذكرات الماضي» (ص 112).

«دات صباح، والهواء عذب يضحك وقلبنا يتفتح كالزهر»
(ص 100).

وقد وصفت الظواهر الطبيعية بالنغمات العاطفية نفسها:

«وكان المساء يقبل، موجة رمادية تبلغ كل شيء فغمره»
(ص 146)

«كان الصيف بنفسي صافيًا رنيًا، حتى ما يكاد يعلن
مذاكري من أيامه المتزلقة شيء»⁽¹⁾ (ص 39).

في المثال الأخير يتضح تأثير الأصوات المحاكية إلى درجة أنه يمنح الجملة
برمتها نبرة اصطناعية.

وهناك صور أخرى لا تخلو هي أيضًا من الحدقة:

(1) إن المرسي يظهر منه المحاكاة الصوتية بوضوح: "L'été fuyait si pur, si lisse que, de ses glissantes journées ..".

«ولكنني كنت لا أكاد أصني إليها، بل أدع أقوالها تهوي إلى الأرض كطيور مكينة جريجة» (ص 43).

مادامت هذه الصورة الأخيرة قد أوضحت أن تشبيهات جيروم ليست كلها مألوفة ولكن حيث هناك عنصر الأصالة، فإن التأثير لم يسقط تمامًا. ولتأخذ، على سبيل المثال، موضوع الباب الضيق:

«أتصوره في حلمي الذي نغمست فيه كمصفحة أمر خلاها في جهد، وفي ألم حاد ولكن ييارجها إرهاب من الغبطة السماوية» (ص 25).

ومن المفيد الإشارة إلى أن صور جيروم تتحرك في الدائرة المحدودة لصور «سافها» وجيروم استخدم الصور التوراتية أيضًا:

«كانت أليسا أشبه بتلك اللؤلؤة النمية التي حدثني عنها الإنجيل، وكنت أنا الذي يبيع كل ما يملك ليشتريها» (ص 28).

لقد شغف جيروم مثل أليسا بمقارنة حالات سروره بضوء الشمس والطيور في السماء:

«كانت السماء كفرحتي دافئة زاهية، ناعمة الصفاء» (ص 98).

«ورأيت سعادتي تنفخ أجحتها، وتنقلت مني إلى السماء» (ص 101).

يشترك الأسلوبان في أشياء كثيرة، وهو أمر طبيعي بالنسبة إلى قرييين حميين يمتلكان خلفية واحدة. ومع ذلك هناك فوارق دقيقة كثيرة تميزهما وتكشف عن الاختلاف بين الشخصيتين.

لقد شق على جيد الاحتفاظ بأسلوب الرواية في خانة تخالف خصوصية الشخصية. لقد كتب رسالة بعد ظهور الكتاب بشهور قليلة، تحدث فيها، بشكل مضحك غير متسم بالاحترام، عن المجهود الذي كلفه:

«لقد كانت هذه «الأنثى» تمثل بالنسبة إليّ قعة الموضوعية. في «الباب الضيق» أدركت أن ذلك كان تجربة حقيقية تتطلب القوة، إنها بهلوانية الرجل - الأنثى الذي ينساب في زجاجة قنديل. لقد كان بابي الضيق فعلاً، ذلك الذي خرجت من منهركاً، غير مفكك كثيراً على أية حال، مروّض على نحو عجيب ولاصقاً بنفسه»⁽¹⁾.

لقد عالج جيد في «الباب الضيق» مشكل الاحتمالية على نحو آمن وأكثر عزماً مما فعل في «اللا أخلاقي»، فكانت النتيجة أكثر انسجاماً وإقناعاً، ولكن الأسلوب أقل جاذبية، فهو على الرغم من صدقه البكولوجي يظل، على وجه العموم، دون التأثير في القارئ وغير مشبع للكاتب، تعوزه التضحية بالاحتمالية التي كان جيد راغباً عن فعلها. ولم يبق لها إلا طريقتان للتخلص من هذا المأزق: أن يختار راوياً وموضوعاً لا يعوقان أسلوبه أو يستغني تماماً عن الرواية بضمير المتكلم المفرد. ومنذ الآن، ستأرجح تقنية المرد عند جيد بين هاتين الإمكانيتين:

إيزابيل:

لقد ظهرت «إيزابيل» (1910)⁽²⁾ بعد «الباب الضيق» وقبل «كهوف الفانيكان»، الأمر الذي حتم عليها الظهور بشكل هزلي، فهي في رأي الكاتب نفسه مجرد فصل إضافي ونسلي، أو في أحسن الأحوال تهريب تقني، فقد كتب في رسالة خاصة يصفها بأنها «فاصل نصف هزلي بين عمليين جادين بما فيه الكفاية،

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 49.

(2) Paris (1949 ed.).

وعلى هذا النحو سيبدو الكتاب فيما بعد⁽¹⁾. وكالعادة فإنه لم يرص عن نتاجه،
فقد أحس بأن النهاية منسجمة وبسيطة، ولم يكن راضيًا عن الأسلوب:
«هناك تنوع كبير، والتلخيصات متمازجة جدًا. عندما سأكتب
«الكهوف» سأضع على نحو صريح بجوار نغمة مستوية
نغمة مستوية أخرى»⁽²⁾.

ومع ذلك فقد كانت «إيزابيل» تمثل مرحلة أساسية من تطور جيد. إنها لم
تعمل بعد عمله الطويل والشاق في «الباب الضيق»، ولكنها سمحت له بتوسيع
نطاقه والانطلاق في اتجاهات جديدة. وهذا واضح في استخدامه للصور. فعل
الرغم من أن «إيزابيل» تمثل نصف طول «الباب الضيق» فقط إلا أنها تساويها في
عدد الصور. وهي أكثر تنوعًا وتعبيرًا وأحيانًا أكثر تعقيدًا من الرواية السابقة. إن
«إيزابيل» حتى وإن كانت لا تزال «محكيًا» 'récit' بصيغة المتكلم المفرد، إلا أن
جيد اختار هذه المرة راويًا ليس له أي نفور من الصور، فجيرار لاكاس مزرح
شاب ذو خيال رومانسي ونزعات أدبية، يحب تصوير نفسه روايًا مستقبليًا
ومعالجة الحياة الواقعية باعتبارها مادة خام للرواية. إن لخلل الوحيد في الاحتمالية
هو أن لقصة رواها جيرار شفاهيًا لجيد والشاعر الفرنسي فرنسيس جيمس
Francis Jammes بعد زيارته للقصر المهجور «الكارهودش»، وأن الراوي ينجز
العمل الضخم بتلاوته للمحادثات الطويلة وحتى الرسائل من الذاكرة⁽³⁾.
ولكن في حالة كتاب متواضع وصغير مثل «إيزابيل» فإن «تعليق الإنكار»
'Suspension of disbelief' يحول بسهولة مادامت النغمة العامة في القصة
تنسجم مع شخصية المتكلم.

تقع صور «إيزابيل» في ثلاث مجموعات أكثر أو أقل تمايزًا. هناك أولاً تلك
التي تبرز حول الموضوع الرئيسي في الكتاب والممثل في قصة «إيزابيل» سانت
أوريول أو بالأحرى قصة العشق الرومانسي لجيرار بها. ثم هناك الصور التي

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 52.

(2) *Journal*, p. 322 (20 October 1910).

(3) Cf. Lafille, op. cit., p. 57.

تصف جو القصر الغريب والس الغرباء المقيمين به. وأخيرًا، هناك عدد من الصور تسهم في تقوية الجانب الكوميدي في القصة.

لقد أعلن جيد نفسه عن العرض الأساسي الذي دنعه لكتابة «إيزابيل». وعند شرحه، في إحدى الرسائل، بأنه قصد في الأصل عنوانه كتابه بـ «الوهم المؤثر» لاحظ ما يلي:

«إن هذه الكلمات «الوهم المؤثر» كانت ستضيء القارئ وتقصده جرتيًّا عن البحث عن موضوع الكتاب في مكان آخر غير ياس جيرار نفسه عندما حلت الحياة الهادئة محل الوهم»⁽¹⁾.

تمثل إذن الموضوع الأساسي للكتاب في خيبة أمل الراوي عندما اكتشف بالتدريج قصة إيزابيل وأعاد بناءها إلى أن واجهها في آخر الرواية. إنه الصراع الدائم بين الخيال والحقيقة وهو ما أسماه أحد النقاد المعاصرين بانزول decrescendo الوهم الرومانسي⁽²⁾. مادام حب جيرار لإيزابيل عقليًا أكثر منه عاطفيًا، وفي جميع الأحوال لا يتمتع، فإن القصة ظلت على مستوى تهكمي، فجيرار نفسه قادر على السخرية من عشقه الخاص. ولقد انضحت مختلف أوجه العملية بوساطة سلسلة من الصور الحية.

عندما وصل جيرار إلى «الكارفورش» كان ذهنه مضطربًا بالخيالات الرومانسية:

«أحدثني أدخل القصر لا طلبًا للعلم وإنما مغامرًا. وإذا بي أملؤه بالمغامرات» (ص 14)⁽³⁾.

(1) Quoted by Lafille op cit, p. 57.

(2) Hytier, op. cit, p. 164.

(3) «إيزابيل» أندريه جيد، ترجمة حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهي الترجمة التي ستعتمدها في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

وفي الليلة الأولى التي نامها في المكان أحس كأن مركبه أبحر صوب مصر
مجهول:

«تم أظن صمت عميق. وبينما كنت أستغرق في النوم،
رفعت الدار مرساتها لتجتاز رحلة الليل البحرية» (ص
22).

في الصباح التالي، حاول جيرار أن يستقر للعمل في المكتبة، لكن أفكاره
كانت لا تزال مشغولة بمحيطه الجديد:

«وجدت مشقة كبرى في السيطرة على تفكيري. بل لم أحاول
ذلك، فقد كان تفكيري يحوم حول «الكارفورس» وكأنه
يحوم حول برج نصر محاولاً اكتشاف مدخله» (ص 31)

ونحت تأثير هذه الحالة النفسية يقع في حب صورة ابنه مضيفه إيزابيل
سانت أوريول العجيبة. ولقد كان وصفه المثالي للصورة عبارة عن محاكاة ساخرة
من الطريقة الرومانسية:

«وبدت عيها ناعسة حاملة في حزن، ورأيت ثغرها متفرجاً
كأنها يطلق الزفرات، وجيدها دقيقاً أشبه بغصن الورد»
(ص 54).

لقد تقوى التأثير باستخدام كلمة Col التي هي اللفظ المهجور لمعنى «عنق».
مرت الأيام دون أن يحدث شيء، فانقض على جيرار إحساس بالسأم
والكآبة. وقد وصفت هذه الحال النفسية بصورة مفصلة جداً:

«وببطء بللني ضيق مضي... فقبل لحظة، يضحك لك كل
شيء وتضحك أنت لكل شيء، وفجأة إذا بغمامة سوداء
داكنة تتصاعد من أعماق النفس وتنفخ حائلاً بين البدة
والحياة، وإذا بها تكون ستاراً أغمر يفصلنا عن بقية العالم وإذا
بحرارة هذا العالم وجهه وألمه وانسجامة لا تصلنا، إلا في

صورة انعكاس مجرد، فنرى ولا نتأثر، وربما أودى بنا ما
نذله من جهد يائس لاختراف هذا الستار العاصل، إلى
ارتكاب أي جريمة، وقد يصل بنا الأمر إلى القتل أو
الانتحار وربما إلى الجنون...» (ص 63-64).

ما دام أنه يسير الماضي بعمق أكثر فإنه يشعر باكتشاف طريق مظلم. إن الصفة
الرومانسية مظلم ténébreux حدثت بشكل متكرر في هذه لصور:

«فهو وحده يستطيع أن يجلو لي ما غمض من هذا الموضوع
المظلم الذي أصبحت أنجذب نحوه بدافع الحب أكثر من
دافع الفضول» (ص 67).

«معرفة الحجاب الخفي في حياة إيرايل دي سانت أوربول،
والاطلاع على المسالك العطرة الشجية المظلمة» (ص 73).

وتدرجياً، يكتشف حيرار الحقيقة الدنيئة العامة ويتبخر السحر. لقد شهد،
من خلال طقطقة على الباب، مشهداً مسرحياً غير محتمل. لقد عادت إيزابيل في
إحدى زياراتها الليلية لتطلب التقود، غير أن أمها وصفتها بالعنقة العاقبة وألقت،
في حركة مهية، بخاتمين أو ثلاثة على الباط، ولقد أوجز رد فعل إيزابيل في
صورة شعرية:

«فما كان من إيرايل إلا أن انقضت عليها [يشير إلى اخوانهم]
أشب بكلب حثع بنفض على العظام» (ص 87).

إن التشبيه متداول، لكنه مع ذلك يرسل ضوءاً ساطعاً على تحول موقف
الراوي، عندما التقى، في النهاية، بإيزابيل كانت خبة أمه قد اكتملت ولم يكن
قادرًا على السيطرة من جديد على أحاسيسه المبكرة:

«كنت أشعر بالأسف لأنني لم أتيين في صوتها الحزين تلك
الحرارة اللطيفة التي تصدر عن القلب... ووجدتني فحاة لا
أكثر بشخصيتها ولا بحياتها، ومكثت أمامها أشبه بسلام
أمام لعبة حطمها ليكشف عن سرها» (ص 107-108).



إن رمز اللعبة المحطمة يحمل دلالة في قصة جيرار مماثلة لدلالة الطرس في قصة ميشيل ودلالة الباب العتيق في قصة أليسا فهو يلخص المعنى الداخلي للرواية في صورة محكمة وملائمة.

على الرغم من أن «إيزابيل» تعتبر «محكيًا» 'récit' مثل الكتابين السابقين، إلا أن الراوي ليس معقدًا على نحو عميق مثلما كان ميشيل وحيروم. إن استغراقه في البحث عن إيزابيل لم يحل دون اهتمامه بالأنبياء الأخرى أيضًا. يقوم أهل البيت بتسليته وخداعه وهو يعمل على تدوين حساباتهم بدقة ونجود روائي مزعوم. لقد صدمه الناس القدامى الجذابون الذين يقطنون بالقصر مثل بقايا أنواع منقرضة:

«واتذكر أنني فيها مضى شعرت بالدهشة نفسها عندما رأيت لأول مرة في حديقة النباتات طائر السهام أو طائر القواص. ولا أدري أيهما كان أغرب من الآخر، البارون أم البارونة، فقد كانا زوجين متماثلين أشبه بالسيد فلوش وزوجته. ولو قدر لهما أن يوصعا في أحد متاحف، لوضعا متجاورين بلا تردد حلف واجهة زحاجية بالقرب من «الأنواع المنقرضة» (ص 33).

لقد تكررت فكرة كون الناس المسنين في القصر غير أحياء حقيقة، بواسطة عدد من الصور، بعضها له خاصية غريبة:

«وما أن ترفع المائدة حتى ينحصر في صمت أشبه بصمت المومياء» (ص 34).

«الموت الذي أصبحت أشعر بخلقه الغامض يحمي أهل الدار» (ص 74).

«كان ثمة جدار من الأمطار يفصل بيني وبين بقية العالم، فإذا أنا فريسة كابوس مزعج.. بين مخلوقات غريبة لا تكاد

تكون من الشر، جمدت قلوبها ربهت وحوهها، وكفت
قلوبها عن الخفقان منذ أمد بعيد» (ص 44-45)

إن سكان الكارفورش يملكون لغة خاصة، فاسد فلوش، المؤرخ الهاوي،
مولع بالصور العتيقة والمتحذلق، وقد وصف الراوي لغته سخرية لطيفة عندما
قال عنها بأنها «تزهج مع الفجر» (ص 26). وما هنا بعض خصائص كلام
الرجل العجوز:

«ما أشبه الأفكار بالأزهار، ما نقطعه منها في الصباح يحتفظ
بنصارتها أطول وقت ممكن» (ص 28).

«ربما وحدث بينها [مكتبة السيد فلوش] شيئاً ينفعك. ومادا
كنت تريد؟ إنني ألتقط أقل الفئات. وفي بعض الأحيان
أقول في نفسي إنني أضيع وقتي في جمع التافه من الأشياء»
(ص 49).

إنه يصف صهره بأنه أصم مثل فرعة، مصيلاً «أما بالنسبة إلي، فلاني فيما
يتعلق بالأفكار التي تشغل العالم اليوم، فيدولي أنني لا أقل عنه شيئاً» (ص
28).

تسهم مجموعة من الصور الوصفية في ترويح الصورة وتصوير جو كارفورش
الخاص في الصفحات الافتتاحية من الكتاب، نجد في وصف الزيارة التي قام بها
جيد وجيمس وجيرار إلى القصر، واحدة أو اثنين من الاستعارات البسيطة
ولكنها لا تعدم الإيجاء:

«وحديقة [القصر] واسعة مهملة كان لصيف المتبرح
يصول في أرجائها ويمول» (ص 10).

«وعلى حين فجأة، درى صوت محيوس، قريب منا وشديد
بحيث إنه جعلنا نتفصق فزعين، وبعد ذلك، وعندما عاد
السكون إلى الإطباقي، سمعنا دقتين متباعدتين لم يلبث أن
غاب صدهما» (ص 11).

كان الفصل في البداية يتمثل لخيال جبرار الرومانسي مثل «مرقا السلام» وهي صورة جد متداولة وردت في تركيب مهجور يلائمها: «أيها الشراع الذي ينمو إلى العاصفة ما أهدأ هذا المرفأ» (ص 52) ⁽¹⁾.

تغير نغمة الصور كلما انفتحت عياء تدريجيًا. وعندما زارت إيزابيل الفصل ليلًا، دخلت أمها الغرفة بشباب مهيبه وعلى رأسها غطاء صخم من الريش:

«وكانت تحمل شمعدانًا ذا ست شع.. وكانت كل شموعة مشتعلة فتغمرها بضوء خفاق، وتنتشر على الأرض قطرات من النور» (ص 85).

وعند زيارة جبرار الثانية لكارفورش، بعد ذلك بشهور قليلة، مات الفلوش وأصاب الضربة الانحلال وقطعت الأشجار بالحديقة:

«كان كل غصن.. يكي عصارته.. وهكذا نكشف الحديقة وفتحت فروعها للنور الذي بدأ يغمرها ويصبغ ما فيها من موت وحياة بلونه الذهبي» (ص 100)، بينما يمكن المرء أن يسمع من بعيد «نغمة الفؤوس الحزينة التي تملأ الأرجاء بصداها الجنونزي».

على الرغم من تضميناتها الأكثر جدية، فإن تيارًا خفيًا من السخرية والفكاهة والكوميديا الخالصة بحري عبر القصة، ولقد قامت بتقوية العصر الكوميدي مجموعة من الصور التي تواصل خط التطور الذي بدأ مع «بالودا». ولا نعثر في «إيزابيل» على هذا النوع من الصور بكثرة، فمزيج عريض من الكوميديا لن يكون منسجمًا مع النغمة العامة للسرد. وهناك بعض اللمسات المضحكة في الصورة الفيزيائية والحلقية للقوس سانتال:

(1) إن التركيب الفرنسي يوضح ما يعنيه أولمان: "O barques qui souhaitez la tempête que tranquille est ce port" (p. 71).

الفصل الأول: تطور الصورة عند جبرار

«ولكي يجيد تمثل دور المندهن، ألقى بسجارتة وفتح يديه كالقوسين حول وجهه» (ص 68).

«وكان القس قد ضم شفاه فاصبح فمه مثل مؤخرة الدجاجة. وجعلت تخرج منه أصوات أشبه بالقُراطة» (ص 80).

«قرأ الرسالة، ثم تشمم الورقة وشفها وهو يقطب حاجبيه في شدة ربطريقة يبدو منها أن عينيه تسخطان على فهم أنفسه» (ص 70).

تلائم الصيغة الفخمة لـ Imperfect Subjunctive (تسخطان) Indignassent المشهد الصغير بشكل رائع. وصفحات قليلة فيما بعد، عندما أعلن القس مهادئاً، بأن على المرء أن يشيع عن المعاصي برهبة، أجاب حيرار: «بعد أن تشمّمها كما تشممت أنت عطر هذه الرسالة» (ص 74).

إن القس نفسه يملك حتماً فكاهية، يقول متحدثاً عن مريده كاسيمير الأعرج الذي لم يتورع عن استغلاله لتأييده:

«هل كنت تؤيدني، وهو يعرج هكذا، لو تراءى لي أن أعلمه الرقص على الحبل؟» (ص 43)

إنه يحب مضايقة مدبرة المنزل المسنة، وهناك شجار مستمر بين الاثنين:

«كان لا يكاد يمضي يوم واحد دون أن ينشب بينهما صدام – كان القس اسمه مشاحنة. فقد كان يرغم أن صحة العانس في حاجة إلى مثل هذه المشاحنات، كان يجعلها تتسلق الشجرة مثلها يقاد كلب للقيام بحولة» (ص 108) ⁽¹⁾.

(1) انظر أيضاً «إيزابيل» (78).

لقد سجلت «إيزابيل» مرحلة مهمة في تطور الصورة عند جيد. فالصور ليست فحسب أوسع نطاقاً وأكثر جرأة مما كانت عليه في «الباب الضيق»، ولكنها تملك اللبسة الخفيفة وطابع التلقائية المرححة التي تمنحها جاذبية خاصة. وعلى الرغم من أننا مازلنا بصدد رأي يقوم بدور الرواية، إلا أن جبرار ليس مستقلاً مثل سابقه، فهو شاب يقظ ومبسط ومهتم بالناس والأشياء من حوله، وقد أحدث هذا تنوعاً في المحتوى والأسلوب معاً. وفوق ذلك أصبحت السخرية المضمرة في الروايتين السالفتين، صريحة في «إيزابيل». كما أن هناك أيضاً عصراً كوميدياً قوياً على نمط «بالود». وهذه الاعتبارات كلها تمثل «إيزابيل» مرحلة انتقالية بين المحكي 'récits' بالمعنى الحرفي للكلمة و«السوي». فهي الرباط المنطقي بين «الباب الضيق» و«كهوف الفاتيكان».

كهوف الفاتيكان

في «كهوف الفاتيكان»⁽¹⁾ (1914) سيتخلل جيد عن الشكل السردى الذي لاهم جيداً تحفظه الطبعي ورعته عن توريط نفسه، ولكنه وجد، على المستوى الأسلوبى ومستويات أخرى عملاً؛ فلأول مرة كتب عملاً روائياً ضخماً يرويه نفسه بدل الراوى. وعلى الرغم من أنه ألح على أن له عدداً، فقد كتب «سوي» وليس رواية بمعنى الكلمة. ولم يتحمل المسؤولية الكاملة للروائي إلا في «مزيفو القود».

لقد واصلت «كهوف الفاتيكان» وطورت بعض التزعزعات التي كانت حاضرة في «إيزابيل» على نطاق أصغر. إن السرد لا يمضي في خط أحادي بل هناك نسج عريض ومعقد لعدد من القصص المتميزة، تتهاكك بواسطة مصادفات عجيبة لا يمكن قهرها في رواية، وإن كانت مقبولة في «سوي». وكما أعلن لافكاديو عندما بدأ كل شيء، يتجمع حول الوجه المضحك والمحرن لأميدي فلوريسوار «هذا العجوز ملتقى الطرق» (ص 214). هذه الوفرة في الشخصيات والمصائر استلزمت لوحة من الألوان أكثر غنى من عالم كارتفورنش المحدود أو أي شيء حاوله جيد من قبل.

(1) Paris (1922 ed)

إن السخرية والكوميديا الصريحين، اللذين عاودما الظهور في «إيزابيل» بعد توقف طويل، انتشرتا بشكل كبير في «الكهوف». فحتى أبريل 1910، حيث كان مازال مسمى جامهًا للتخلص من جو «الباب الضيق»، كتب جيد في يرميته: «أحلم بالكهوف التي أتخيلها وقد كتبت بأسلوب جريء تمامًا ومختلف جدًا»⁽¹⁾. «جريء» هو في الواقع الوصف الجيد لنعمة الرؤية وللعديد من الصور - ما يقارب المئة - التي تصيف حده إلى أسلوبها. إنها جريئة وقوية وزاخرة بالحياة وفي معظمها مسلية وظريفة. ويصعب تعريف كاتب «الباب الضيق» في فقره مثل هذه التي تقع في الصفحة الأولى من الكتاب وتعد نموذجًا واضحًا للبقية.

«رفع باراغليول الطيب نظراته صوب كتفي صهره، كانت تتلحلق كما لو أن ضحكًا عميقًا لا يكبت حركتهما؛ وبالتأكيد كان هناك ما يدعو إلى الشفقة في رؤيه هذا الحسد العريض نصف الكسيح يشعل في هذه الباروديا رصيد ودائمه العضلية».

سيكون من الخطأ البحث عن موضوع مركزي في «الكهوف»، ولكن الرواية تقدم تدريجيًا بشكل واضح نحو القمة التي وصلت إليها عندما التقى لافكاديو بآميدي فلوريسوار في مقصورة القطار الرابط بين روما ونابلس. إن الرجلين غريان تمامًا، ومع ذلك وخصوصًا لنزوة مفاجئة يقتل لافكاديو آرميدي. وذلك يدفعه خارج القطار رصنيعه هذا يكون قد اقترف «فعلًا مجانيًا» وحرمة مجانية ولا مبالية وغير مبررة تمامًا، أي ليس هناك سبب مباشر، فلا وجود لعلاقة مسببة، على الرغم من أنها في النهاية مبررة بشخصية المجرم. لقد سبق لجيد أن عالج مشكل الفعل المجاني في «اللود»، ويطول أكر في «سوتي» أخرى: «بروميثيوس ذو العنق الماهل» (1899). ومنذ ظهور «الكهوف» لم تتوقف المناقشات حول المسألة، وجيد نفسه كان يحس بشكل متكرر بضرورة توضيح موقفه. والفقرة التالية من يومته تضيء هذه النقطة:

(1) p 29 (24 April 1910)

«أردت القول فقط بأن المعنى اللامالي يمكن أن لا يكون دائماً خبيراً ولكن أن يقال هذا، فلك الحرية أن لا تؤمن مع الروشكولك بلا مبالاة الجميع، ربما لا أؤمن أنا أيضاً، ولكنني أزعج أن قوى الكائن وأرصاده الجوية الحميمة تظل أكثر تعقيداً.. وأن ما نسميه القوى الشريرة ليست كلها آتية»⁽¹⁾.

في الرواية العديد من الصور المعينة التي ترسل الضوء على مختلف مظهر الفعل المجاني. وتعود إحدى هذه الصور إلى أيام لافكاديو بالمدرسة، فقد اعتاد هو وصديقه بروتوس التمييز بين نوعين أساسيين من الصنف البشري: «الصنف البارع» الذي يحتفظ بمرونة الحركة وحريتها، و«صنف القشريات» الأسير في القشرة المشكّلة بعاداتها وموقفها.

«البارع هو الرجل الذي لا يعرض، لبس من الأسباب، على الجميع أو في جميع الأماكن الوجه نفسه، وهناك، حسب الترتيب، أصناف عديدة من البارعين، أقل أو أكثر أناقة أو حمداً، تقابلها عائلة القشريات الكبيرة الفريدة، حيث يتشكل ممثلوها من أعلى السلم الاجتماعي إلى أسفله» (ص 240)

إن التشابه بين الأنواع الإنسانية والحيوانية الذي ظهر من قبل في «إيرابيل» يرود الهجاء هنا برمز مفيد.

لقد تم تقديم نظرية الفعل المجاني بقوة في عربة العشاء بالقطار من لدن البروفيسور دوفوكوبليير من جامعة بوردو المعروف بروتوس رائد الجماعة التي تنشر التقارير المدعية أن الباب سُجس وعمّض بباب مرئف. إن بروتوس يمثل ذكي إلى درجة أنه ينجح في خداع لافكاديو الحذر. ولغته ثلاثم جيداً هذا الموقف:

(1) p. 835 (1 May 1927). On the gratuitous act, see esp. O'Brien, op. cit. pp. 188 ff. Hytier, op. cit. pp. 130 ff. Laflille, op. cit., pp. 128. L. Pierre - Quint, André Gide, Paris (1952), pp. 104 ff.

«يواجهون (إنهم أصدقاؤنا ومعارفنا) إخلاصنا الفظ بصورة لنا، لنا مؤولين عنها إلا جزئيًا والتي لا تشبه إلا قليلاً حدًا. ولكن من غير اللائق، أقول لكم، تجاوزها في هذه اللحظة: أهرب من وجهي، أفر من نفسي» (ص 238).

ويمضي البروفسور في إضاعة أطروحته ببعض التناقضات الملائمة:

«يكفي اغتراب ونسيان! نعم، سيدي، ثقب في الذاكرة ويتضح الصدق... توقف الامتزازية، انقطاع بسيط في التيار.. ولكن ياله من امتياز بالنسبة إلى الولد غير الشرعي! فكر إذن ذلك الذي يمثل وجده ثمرة حماقة وعطفة في الخط المستقيم» (ص 239).

إن برونوس يعرف كل شيء عن لافكاديو وجريمته، ويعرف أيضًا أن صديقه القديم ولد غير شرعي. وفي الوقت نفسه، فإن إحدى المصادقات، التي تشكل نسج الرواية، هي التي جعلت حلوبودي باراغليول الأخ غير الشقيق للافكاديو وصهر ضحيته، ينشغل بالجريمة المثقنة التي لا حافز لها. إنه يناقش مع لافكاديو تصميماته حول رواية في الموضوع، وقد تم تصوير لطريقة التي حفز بها الرجلان بعضهما البعض في صورة حية:

«هكذا يتبادلان القفز والتجاوز بالتناوب حتى إنه لا يمكن القول بأنهما يلعبان مع البعض لعبة القفز الواحد فوق الآخر» (ص 219).

إن جوليوس هو الذي صاغ الاستعارة اللامعة:

«إن دافع الجريمة وحفرها هو القبض للإمساك بالمجرم» (ص 190).

ليس لافكاديو هو الشخصية الوحيدة التي بإمكانها أن تفعل بتلقائية وبشكل غير متوقع. إن أحد شركاء بروتوس، الموس كارولا استولت عليها فجأة الشفقة والحنان تجاه فلوريسوار الذي كانت قد أغوته. وي تحول موقفها وسلوكها

الضرورة في الرواية

اللاحق، ثمة لمسة من الرومانسية التي لا تناسب الجو الساخر للكتاب. وعلى الرغم من أن الكاتب يتحدث عنه بعرضية مقصودة، إلا أن التهايل الذي يستخدمه لإضاعة ذلك له أيضًا طابع روماني:

«لا أعرف إلا التفكير في كارولا فانييكا. إن الصرخة التي أطلقتها جعلتني أفترض أن القلب لديها لم يفسد بشكل عميق. هكذا تنكشف فجأة في قلب الدماء نفسها مظاهر غريبة من الرقة العاطفية، مثلما تنمو وردة سماوية زرقاء وسط كومة من الخطيب» (ص 151).

تحتوي «الكهوف» على رواق من الوجوه المسلية والمضحكة، وقد استخدمت الصور بشكل واسع لإحياء مظاهرها الفيزيائية والخلقية. وقد قُدمت لنا في بداية الرواية بعض المحنصرات عن أسرة أرمان ديرو بروما. أولاً هناك أنتيم أرمان ديرو العالم المناهض للدين بشكل عدائي:

«كان أنتيم يحمل شعراً واقفاً وكناً، وفي زمن ما كان أشقر اللون والآن قد صار إلى لون متقلب أصفر مائل إلى الرمادي يشبه اللون الذي تتحذه الأشياء الفضية المذهبة لقديمة، وكانت حواجه تدر مشعة فوق نظرة أكثر كآبة وعمقا من سماء الشتاء، وكانت عوارص العالية والقصيرة، تحافظ على الطريقة المتوحشة لشربه الخشن» (ص 17-18)

إن العلامة الفيزيائية البارزة لدى أنتيم هي حبة كبيرة بـ«الجهة الجنوبية الشرقية من الأذن اليسرى» لم تكن في البداية أكثر من نتوء صغير، وبمجرد ما أن لاحظتها زوجته حتى بدأت تكبر:

«لقد اتخذت في شهور قليلة حجم بيضة المحجل ثم الحيش فالدجاجة لسوقف هنا، بينما توزع حوما الشعر الأكثر ندرة لتصبح معروضة بوضوح» (ص 18).

إن زوجته فيرونيك، وهي امرأة متدينة بعمق، تستهجن تجارب زوجها على
الفران وحيوانات أخرى:

«دفعت فيرونيك الباب بهدوء ثم انسلت سرًا، ونظراتها على
الأرض، كما الراهب أمام القوش الأثرية؛ لأنها تردري أن
ترى في أقصى الحجرة الظهر الفخم، الطافح من الكرسي
الذي استند إليه أحد لعكاكيز، وقد تقوس على إحدى هذه
العمليات الخيثة» (ص 18).

لقد أوجزت العلاقة بين الزوجين في صورة مختصرة. «كانا يعيشان هكذا
مقاربين يتحمل أحدهما الآخر إدارة الظهر» (ص 12). وهناك أيضًا عنصر
ثالث في الأسرة: الصبي الإيطالي الذي يزود أيتيم بالحيوانات من أجل تجاربه:

«تقدم أربع خطوات وأرسل بصوته الندي un
permesso الذي ملأ الحجرة بلون سياوي أزرق. لقد كان
صرنه يوحي بأنه ملاك، بينما لم يكن في حقيقة الأمر سوى
مساعد جلاد» (ص 14).

لقد قدمت أختا فيرونيك مارغريت دي باراغليول وأريكا فلوريسوار في
سلسلة من الصور الساخرة: ^(١)

«كانت أريكا في كل هذه الاجتماعات، ورده بلا بريق،
كتومة إلى درجة الطمس، ولكنها مع ذلك لا ينبغي أن تظل
حقة... إنها ترتاب فيما لو مال عليها كومت أن يقدم على
شم عطرها» (ص 115-116).

إن الصورة الأخيرة ملائمة مادامت أريكا تحمل اسم الورد. وأخيرًا، يقع
الشبان في حبها: أميلي فلوريسوار وغاستون بلاماس. والاثان صديقان حميان

(١) أسقطنا نصًا أحال إليه الكاتب (ص 33) من الرواية لتضديرونا بأن الترجمة قد تضر بصورته.

يعرفان بلقب لي بلافاوار. وحتى تنافسهما في طلب يد أريكا لا يمكن أن يضعف الروابط القائمة بينهما:

«هنا الهوى الوليد... أبعد من أن يفصل بينهما ذلك، أنه لا يعمل إلا على تعزيز أصرتهما» (ص 119)

وقد وصف تأثير البلوغ على مزاج الشابين بصورة ملية
«... إن بشرة أميدي الحساسة جدًا قاومت والتهبت
وبرعمت، كما لو أن الزغب قد جامل من أجل الخروج»
(ص 118).

وقد بررت أيضًا الصور الكوميدية في وصف المراقف والحالات المتناورة،
مما أسقط الأستاذ المزيف دوفو كويليز نظارته في القطار، قام بجميع أنواع
الحركات الحرقاء المثيرة للشفقة لاسترجاعها.

«اضطراب يدعو إلى الإشماع، مد يده القلقتين بلا قصد
على وجه الأرض؛ كان يسبح في المجرد، حتى ليجور القول
بأننا إزاء رقص مشوه لشخص أخصي البر أو بالعودة إلى
زمن الطمونة، كأنه يلعب لعبة».

لقد قورنت محاولة فلوريسوار لرؤية وجهه المنعكس على نافذة المقصورة
المشؤومة بنرجس:

«كان يسعى مثل مرجح على الماء وزجاج النافذة إلى أن
يتبين في المنظر الطبيعي وجهه المنعكس» (ص 206).

إن النزعة المقاومة للأكليروس التي برزت في «إيزابيل» أصبحت جلبة في
«الكهوف» على الرغم من أن اللادريين والماسونين لم يتم إعماؤهم أيضًا.
وبواسطة الصور المتقاة يحذر بدر جيد لإنتاج تعارض فعال بين صلاة
طقس وخطبة يسوعي متحكن:

«مثل ملاك صغير عادي، كانت نخبو جولي الصغيرة على سريرها... صمت كبير يفضي المكان يذكر بعالم ذلك الماء الذهبي الهادئ على صفاف النيل، حيث كان يصعد دخان في اتجاه مستقيم نحو سماء صافية تمامًا، كما تصعد تلك الصلاة الطفولية» (ص 36).

«وبينما كانت بلاغة الأب المحترم تنفخ وتجرى عبر الأنف كما يجري التموج السيك للمد والجزر في كهف رنان، كانت أنتيم تفكر في الصور الخافت لابنة أخيها» (ص 24).

وفي وصف هداية أنتيم التي أعقبت شعاء المعجز، يختار الكاتب أسلوبًا شبه ملحمي

«توقفي يا ريشي الطائشة! حين كان يرنعش جناح روح تسعى للخلاص، ماذا بهم اضطراب أخرق لجسد مشلول يتهازل للشفاء» (ص 39)

لقد استخدمت الصور أيضًا بتلقائية في «الكهوف» باعتبارها وسائل للمحاكاة الساخرة أو التصوير الشخصي من خلال الكلام، فكل شخصية تملك لعنها الخاصة، والبعض مثل برونوس يملك أساليب متعددة وفق الدور الذي يتفق أن يقوم به. وقيل من نماذج الخطاب المباشر تمنحنا فكرة عن تعدد الخانات التي يمكن أن يعتمد عليها الكاتب. هنا وقبل كل شيء محاكاة ساخرة للأسلوب الفخم - المؤثر بشكل غريب - لفلوريسوار عندما شرع في بحثه مثل بارسيمال⁽¹⁾ وحيد:

«حي نميت أن أعديك بها، أعترف بذلك، حتى نحترق معًا يا أخي... لكن لا. إني أحس الآن، أن العمر المظلم الذي اتبعه، يخفني وحيدًا» (ص 190).

(1) On the Parsifal motif in *The Caves*, see O'Brien, op. cit., pp. 183 ff.

هناك تقليد ساخر للغة الدينية في حديث الكاردينال المزيف الذي يعد عضوًا في جماعة بروتوس:

«سيكافئك الله على مساعدتي في إفراغ هذه الكأس -
وبحركة رمزية، أصرع في جرعة واحدة كأسه نصف الممتلئة،
بينما ارتسم على هذه الملامح الاشترازي الأكثر الماء» (ص 170).

إن التعابير اللاذعة والمبتذلة التي تستعملها كارولا عندما نتحدث إلى فلوريوار تشكل تعارضًا مضحكًا مع أسلوبه الخاص:

«لكن لا يا حلوتي، ينبغي ألا تضربي هكذا، كأنك في مركب
دفن عظيم... صدقيني، يا عزيزتي المسكينة، صيرع ريشك»
(ص 178).

إن بروتوس الذي يمثل اسمه بدون شك تورية على خاصيته المتقلبة، يتحلل عددًا مختلفًا من الشخصيات في الرواية. ومهما كان القناع الذي يظهر فيه، فإنه يمتاط بشكل جيد في أن يجعل لغته مطابقة لدوره، فقد سبق أن رأينا يلعب دور أستاذ في القمارون مثقف وقصير البصر. إنه يطمئن عندما يتكرر في هيئة قس فرنسي أو إيطالي على حيد سواء، حسب المقام:

«التأكيد الذي منحني إياه بأد إيمانك لم يكن من تلك
الأنواع الشائعة التي ليست إلا أفتنة بسيطة للامبالاة»
(ص 101).

«إن الإروزة التي تدور في القضب كانت قد احمرت كشمس
نوشك على المغيب... لنفعل هذا القلب الصغير بالخمرة»
(ص 167-169).

يصعب أن يلائم الفلاحين استخدام مثل هذه الصور أو المحادثة بفرنسية
فصيحة، ولكن هذا لا يهم كثيرًا مادامت الكوميديا ككل قد مثلت لقائدة

فلرر يسوار الساذج الذي يعرف على أية حال بأن بروتوس في الحديقة قس
كانوليكي.

في المناسبات النادرة التي يظهر فيها بروتوس بدون قناع، تظاهر مثل مجرم
متخف بحس فكاهي متطور وساخر. إن توريته حول روابط لافكاديو مع عائلة
باراغليول لعلها تكون أجدر بجويس^(١).

إن للافكاديو فطانة سريعة وخاطفة، قادرة على اتخاذ اتجاه استعاري، إنه
يصطدم أحياناً بصورة مضحكة:

«هربت من الزل حيث صرت شاحباً مثل سَطَعة تحت
افرميد». (ص 85)

إنه يسخر من الجميع، حتى من نفسه. وعلم مزحه جوليو حول ولعه
بالمفارقات، أحاب: «هذا يتعلق بأنواع المعدة. إنه يحلو له أن يسمي المفارقات كل
ما... بالنسبة إليّ سأستسلم للموت جوعاً أمام هذا القدير من المنطق الذي أرى
أنك تطعم به شخصياتك». (ص 94).

لقد خاطب نفسه عند رؤية امرأة جذابة: «لافكاديو، عندما لن تسمع قلبك
النقرت المنسحقة لثل هذا التوافق، فإن قلبك سيتوقف عن النبض». (ص
234).

هناك شيء من مظاهر المراهقة في هذه لشظايا اللعوية على نحو ما هو قائم في
مظاهر أخرى من شخصية لافكاديو إن ذكائه العقلي البسيط والفح هو أحد
العوامل العسية التي حفزت فيما يبدو جريمنه المجانية. إنه يتوق إلى الشهرة
ويتنظر بنفاد صبر الصحف التي تذيب الخبر. ولقد أوجز مزاجه في صورة معرة:
«مثل طفر يخين، فهو بالتأكيد يريد ألا تعثر عليه، ولكنه يريد على الأقل أن يتم
البحث عنه، وفي انتظار ذلك فإنه يتألم» (ص 213). بالنسبة إليه لا تعدو أسألة
أن تكون لعبة مشيرة.

(١) من المفيد أن يشير إلى أنه كان لجيد في السراة الأخيرة اهتمام خاص بتوريات جويس
والكلمات المركبة.

إن الفطنة الاستعارية في «الكهوف» غير مرتبطة بالصور البشرية؛ فهي تنصدر أيضًا تقديم الأشياء والظواهر لمجردة. والصور الوصفية ليست عديدة، لكن هناك الكثير من اللمسات الحية والأصيلة:

«يرفع القبة فوق جبينه مثل حمام» (ص 139).

«هذا النوع من الأكروديون الذي يجمع حافلة بأخرى» (ص 231).

«كانت الشمس تلهو عبر الكرمة، تداعب بضوء لا نظير له
الأطباق على مائدة بدون غطاء» (ص 168).

عندما لاحظ لا فتكاديو بحرية العشاء أن أرملة في ثياب الحداد تحمل جوارب
قرمزية صدمه «أن تنمجر فحماً هذه الثروة الحامية في هذه السحفونية الوقورة»
(ص 235). إن بعض الصور في «الكهوف» تفاجئ القارئ بالتحاور غير المتوقع
للتجارب المحسوسة والمجردة

«الحريصة! كانت تبدو أنه هذه الكلمة بالأسرى غريبة وغير
ملائمة تمامًا، وعوض لفظ المجرم فإنه كان يفضل لفظ
المغامر، اللين مثل فبت القدسية...» (ص 218).

«لم تكن الحياة تبدو أمامها إلا مثل طريق كتيب محاط
بالسخرية والإهانة» (ص 115)

في هذه الصورة الأخيرة يمكن أن نسمع صدى باهتاً لرواية «بالود». وفي
فكرة أخرى تؤكد التوازي بين العمليات الفيريقية والدهنية بشكل صريح:
«آنتيم العالم الملحد ذو العرقوب الكسبح الذي لم تتن إرادته
العاصية منذ سنوات (لأنه ينبغي أن يلاحظ كم تساوي
عنده الروح الجسد) لقد كان آنتيم ساحداً» (ص 39).

هناك خاصية مفيدة في صور «الكهوف» تتعلل في تكرار استعارات المجال
الحيواني، فقد تم باستمرار مقارنة الكائنات البشرية والأشياء وحتى العمليات

المجردة بالحيوانات. ومثل هذه الصور عادة ما تكون قادرة على أن تملك إعجابات كوميدية أو فذحية تجعلها ملائمة بشكل خاص للمناخ الأسلوبى في «السري»⁽¹⁾. بعض هذه الصور ليس حديثاً ولكن ذلك لا يقلل من تعبيريتها:

«مقنحٍ وعابراً هزلاً الرعاع مثل حية» (ص 39).

«متنّداً إلى ركن بالحافلة كان يتسم مثل ماعز بطرف أسنانه، متعجباً مغامرة سليمة» (ص 136).

وهناك صور أخرى أكثر عرابية. ذلك أن عيني فلوريسوار لم تقاربا بعين السمك عامة، ولكن قورتا على نحو خاص بعبوان الشابل «المسافر المضحك بعين الشابل» (ص 128). ولافكاديو يحمل رباطاً رقيقاً مثل عظام عمية: «حيث يتغلّت، رقيقاً مثل حية، رباط بوشاح برونزي» (ص 198). ويصور شكل مرهق مثل حشرة مضجرة: «يطن السّوال حول جوليو مزعجاً» (ص 53). وأحياناً تتطور الصورة إلى مشهد صغير. غرفة قمرء ذات ركود غير طبيعي لبركة برشك أن يكون الباشق فيها مطلق الراح (ص 204). وعندما تحدث جوليو للافكاديو عن روايته الجديدة التي تصدم الأكاديميين «تنفس عميقاً وألقى بكتفه إلى الخلف رافعاً العظم مثل جناح كما لو أن ارنباكات جديدة تخفه نصفياً» (ص 212) يبدو أننا نشهد مسخاً للقشري في شكل طائر.

تمثل «الكهوف» نقطة الأوج لأحد الأشكال الخاصة لصور جيد. في الإطار العريض والبرن لـ «السوي»، تمتد الصور إلى مجال أوسع من النطاق الضيق للمحكيات وهي، مع ذلك، تتجانس تقريباً في نفمتها. لا مجال للصور الجادة في الجوّ الفكاهي «للكهوف»، فالقصة برمتها تظل عند المستوى الهزلي، والوظيفة الرئيسية للصورة هي المساهمة في الطابع الفكاهي للأسلوب، وهي تحض هذا بفعالية ومن غير تطفل. وعلى الرغم من كثرة الصور في الرواية إلا أنها ليست

(1) Cf. G.O. Rees, "Animal Imagery in the Novels of Andre Malraux", *French Studies*, Vol IX (1955), pp. 129-42, and my *Style in the French Novel*, pp. 229 f, 236 f, 249 ff.

بارزة، فهي تصنيف الحماس للقصة دون أن تجذب الانتباه. وهذا ناتج جزئياً عن درجة سرعة السرد وجزئياً عن طبيعة الصور نفسها إن حركة القصة سريعة، وهناك تنوع مربك للحبكات والمكائد والأقنعة، بحيث لا يجد القارئ الفرصة للتوقف وتقدير النقط الدقيقة في الأسلوب. وينبغي أن يضاف إلى هذا أن أغلب الصور محكمة وبسيطة وأن الاستعارات المفصلة التي حدثت في بعض روايات جيد المبكرة والمتأخرة، لم تكن لثلاثم «الكهوف». ولعل بعض التناقضات - رمز القشري، المحادثة القفزية، الرباط الرقيق الشبيه بعظاية عمياء، الحافز الذي يمد القبض الذي يتم به إمساك المجرم، وتناقضات أخرى كثيرة - متقنة ومسلية إلى درجة علونها بالذهن؛ والبعض الآخر يمضي دون ملاحظة، ومع ذلك فهذا لا يعني أنها لم تستمر. إنها تضطلع جميعها بدور في إنتاج النكهة المتمردة للأسلوب.

سيمفونية الرعاة:

مثلت، من وجهة نظر أسلوبية خاصة، السروات التي أعقبت ظهور «كهوف الفاتيكان»، أعظم فترة في رحلة جيد الإبداعية كلها. ولقد ساعدته الحرب العالمية الأولى والأزمة الروحية والعائلية التي مر بها على العمل الإبداعي. في شتاء 1918 عندما شرع في كتاب حديد⁽¹⁾، كانت لنتيجة رواية قصيرة ستحظى بقراءة أوسع مما لعله لم يحظ بها أي عمل من أعماله الأخرى، ولكنها، بمعنى من المعاني، تعد بعد «الكهوف» نزولاً مباشراً. لقد رأينا العملية البطيئة والمجدة التي تحرر بها تدريجياً من قيود «المحكى» "récit" واللدة الواضحة التي رجعها في حريته الحديثة. ومع هذا كله فقد عاد في «سيمفونية الرعاة» إلى الحكى بالشكل الذي مارسه قبل «إيزابيل». ومن جديد نحن إزاء قصة يقوم بحكيها راو، وهو هذه المرة فس سويسري مستقل وغارق في مشاكله الخاصة - الوسيلة التي أتاحت لجيد أكبر فرص التهكم وإبراز مواهبه في المحاكاة، ولكنها تفتقر إلى غنى الرواية الحقيقية وحيويتها.

(1) See Journal, p. 646 (20 February 1918)

الفصل الأول: تطور الصورة عند جيد



لقد كان جيد نفسه راعيًا تمامًا بأن «سبحمونية الرعاة» تنتمي بطرق شتى إلى مرحلة مبكرة من تطوره، ولقد بذل جهدًا لشرح الأسباب التي حملته لكتابتها وحسب سيرته الذاتية فقد خطط كتابًا في الموضوع منذ 1893⁽¹⁾. وبعد فترة الحمل الطويلة بدأ السرد يتخذ شكله بسرعة كبيرة إلا أنه فقد أهميته عند الكاتب قبل الانتهاء منه. لقد اشكى في يومه من «الإنفاق الحاذق والمنوع الذي يقتضيه الموضع»⁽²⁾ وشبه نفسه برجل يصرب الفرس في الوقت نفسه الذي يشد فيه اللجام⁽³⁾. لقد قال في فقرة ذات أهمية كبيرة بأنه ألف الكتاب لإحساسه بأنه دين عليه تجاه ماضيه الخاص، ومضى قائلاً:

«لكي أكتب هذه الرواية وأجوده كان عليّ أن أتكرر أو على الأقل أن أدخل في ثوبا مطموسة... وطوال الفترة التي قضيتها في كتابتها كنت أرغي وأزبد في وجه هذا العمل... وفي وجه هذه النغمات الجزئية وهذه العروق الدقيقة»⁽⁴⁾.

إذا كانت جذور الكتاب تعود إلى الماضي البعيد، فإنه يكشف عن عرض من أعراض حالة الوعي عند جيد في زمن كتابته. وطوال الفترة التي كان يؤلف فيها «بالود» قضى قرابة ثلاثة أشهر في قرية سويسرية صغيرة، وقد شكل هذا المظهر الطبيعي البسيط، «حيث بدت شجرات الأرض كأنها تضفي على الطبيعة نوعًا من الكآبة والصرامة الكلفانية»⁽⁵⁾، حلفية «السبحمونية». ولكن القضايا الروحية والخلفية التي برزت في الكتاب كانت هي نفسها التي شغلت الكاتب في السنوات المباشرة قبل تأليفه. وفي الحقيقة هناك مظاهر مشتركة عديدة بين الرواية واليرمية التي دونها في فترة أزمته الدينية والتي نشرها تحت عنوان: «نومكيد وأنت»⁽⁶⁾.

(1) *Si le grain ne meurt*, p. 291

(2) *Journal*, p. 658 (12 October 1918).

(3) *Ibid*, p. 659 (16 October 1918).

(4) *Incidences*, p. 55 (Billets à Angèle).

(5) *Si le grain ne meurt*, p. 326

(6) See esp. Laflille, *op. cit.*, pp. 154 ff. *Nun quid es tu?* was published in 1926 and was eventually incorporated into the *Journal*, pp. 587-606.

كما هو الحال غالبًا عند جيد هناك تغير تام في الأسلوب بين «السيمفونية» و«الكهوف»، وخاصة على صعيد الصور. لم تستمر أي تجربة مهمة من تجاربه السابقة في كتابه الجديد. وهذا لا يعني، مع ذلك، أن هناك تراجعًا حقيقيًا في استخدام الصور. فعلى الرغم من أنه سبق الإشارة إلى أن أسلوب «السيمفونية» و«الكهوف» أكثر «خلوًا» من الغنائية والصور، مما هو عليه أسلوب «الاب الضيق»⁽¹⁾، إلا أن تفحصًا دقيقًا لا يقر هذا الانطباع، فليس هناك أقل من حسين صورة في هذا المؤلف الصغير. وبعض هذه الصور يتم بتفصيل لا يجد له نظيرًا في أي رواية من روايات جيد. فإذا ما قورنت صور هذا الكتاب بصور «الاب الضيق» فإنها لا تضاهى في حيويتها وكثافتها، إنها مندغمة في القصة وتضطلع بدور حيوي في نموها.

إن هناك ثلاثة أسباب رئيسية تفسر لماذا نطلب هذا السرد البسيط غير المزخرف و«الراسخي» تقريبًا في اقتصاده، الصور نسبة كبيرة أولاً، إن الراوي نفسه وهو المشيع بالإنجيل ويعيش ألفة يومية مع الطبيعة، مولع بالاستعارات والتشبهات. ثانيًا، عندما سعى إلى تعليم الفتاة العمياء جرتروود وملدها بمكرة عن العالم المرئي، اضطر إلى عقد المقارنات وإلى البحث عن متناظرات ملائمة. ثالثًا، إن الفتاة نفسها كانت تسعى باستمرار إلى تصور ما لم تره قط حيث أنشأت أسلوبًا استعاريًا رفيعًا لرؤيتها الباطنية. وينبغي أن نضاف إلى هذه العوامل المعاني الرمزية التي شحنت بها القصة وتمثل في التراخي بين العمى الفيزيقي لجرتروود وعمى الراعي الروحي، وفي الصراع بين الأب والابن اللذين يمثلان تصورين مختلفين عن التصرانية، وفي موضوع «سيمفونية الرعاة» نفسه، وهناك حوافز أخرى. إن هذه العناصر الرمزية جميعها تساهم بتصويبها في التلوين الاستعاري للقصة.

إن أهم الصور في الرواية هي الصور المرتبطة بتحول جرتروود الروحي. ولقد تم تصوير الحالة التي وجدها عليها الراعي، بعد موت عمته، في سلسلة من الاستعارات البسيطة قامت ببناء الخلفية التي ينبغي على أساسها النظر إلى تطورها اللاحق. وهناك حافظان متميزان يمرران عبر هذه الصور المبكرة؛ وضعية الفتاة

(1) Starkie, op. cit., p. 38.

الدونية، وفكرة الاحتجاز بين جدران العصى. وقد جاء الحافز الأول مكسورًا بمجموعة من الصور لقدحية القوية التي تشبهها بحيوان أو حتى بشيء جامد:

«ولم تكن صيحاتها أشبه بتعبير آدمي، بل كان المرء حرّيًا أن يخالها أصوات أنين يطفئها جرو» (ص 18) ⁽¹⁾.

«وانقادت العمياء لنا، وكأنها كتلة لا إرادة لها» (ص 16).

«وتلك اللغافة من اللحم البشري متكورة مستندة إلى جنب، لا روح فيها، فلم أكن لأحس فيها حياة لولا ما سرب منها إلى جنبي من حرارة غامضة» (ص 17).

لقد بلغ هذا الحافز أوجه عندما تساءلت روجة الراعي في تعجب عند رؤيتها للفتاة.

«ما الذي تنوي أن تصنعه بهذا الشيء» وهو أمر أحدث تغيرًا عنيفًا في روحه:

«ارتعدت روحي عند سماع هذا اللفظ من فمها إشارة إلى الصبية، ووجدت عناء في مغالبة حركة امتكار كادت تبدر صبي» (ص 21).

وهناك مجموعة أخرى من الصور تقدم جرتروود سجنه «مسورة» لي ليل عماها الخائف:

«إن الروح التي تسكن هذا الجسد المعتم تنتظر ولا شك، في قلق، أن يمسيها في النهاية شعاع من نعمتك وفضلك وإحسانك يا رب!» (ص 17).

«كنت أحس أن الظلمة التي تفصلني عنها ثقل كثافتها» (ص 35).

(1) «سيفرية الرعاية»، أندريه جيد ترجمة: نطمي لوقا، دار الهلال. ونستعمل هذه الترجمة في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

هذه المائلة نفسها ستع، فيما بعد في الرواية، من خلال صور نصف الحاجز الذي يمكن أن يوجد بين شخصين غلصين لبعضهما البعض، مثل الراعي وزوجته:

اشعرت.. بعدى ما يمكن لكائنين يعيشان على وجه
الإجمال حياة واحدة، ومتحابين، أن يظلا (أو يصبحا) وكل
منهما لغز منعزل إزاء صاحبه. ومن شأن الأقوال، في هذه
الحالة، سواء تلك الأقوال التي يوجهها أحدهما إلى الآخر، أو
تلك التي يوجهها الآخر إلينا، أن تبدو للأسف وكأنها
ضربات مجس تنشأ بمقاومة ذلك الحاجز الذي يعصل بيننا،
والذي لولا التيقظ لكان خائفاً أن تزداد كثافته سرور
الوقت» (ص 63-64).

لقد وصف تحول جرترود ببعض الصور المتقنة التي استمدت في حزم منها
من التوراة وفي الحزم الآخر من مشهد في جبال الألب:

«وما لا شك فيه أن ذهنها كان يعمل في الأوقات التي كنت
أتركها فيها خالية إلى نفسها.. فكنت أقول لنفسي إنه على
هذا النحو يتصرف هواء الربيع شيئاً فشيئاً على زمهرير
الشتاء، وكم من مرة أعجبت بالأسلوب الذي ينصهر به
الجليد، فكانها هو معطف يلى من داخله، في حين يظل
مظهره الخارجي كما هو بعينه. وكانت أملي تنخدع بذلك في
كل شتاء، وتقول لي: ها هو الجليد لم يتغير! فالمرء يخاله لم
يرل سميكا، ثم إذا به يهادر دفعة واحدة، ومن موضع إلى
موضع تبدى من تحته الحياة مرة أخرى» (ص 35).

لقد أصبح الراعي غنائياً عندما اكتشف أول بسمة على وجه محمته:

«لقد سجلت هذا اليوم بوصفه يوم ميلاد جديد الفجر،
فترسم فيه القمم المغطاة بالثلوج بشيراً بانقضاء حلقة

الليل.. وذكرني أيضًا ببركة «بيت ذاتا» في اللحظة التي يهبط فيها الملاك ويجرك المياه الراكدة» (ص 34).

في الفترة التي كتب فيها هذا، كان الراعي مفرمًا بالفتاة، وقد كشفت الغمة اشاعرية لأسلوبه الطليعة الصادقة لمشاعره قبل أن يكون مستعدًا للاعتراف بها بمدة طويلة. إن مثل هذه الفروق الدقيقة كانت جزءًا من ذلك «العمل البالي» الدقة الذي أثار جيد عندما كان يعمل في الكتاب. وما أن شرع الراعي في تعليم جرتروود حتى أدرك أنه لا يمكنه شرح مجال التجربة المرتبة إلا بالأعاظ استعارية. ولقد تلقى بعض التوجيه من دكتور صديق تحدث له عن حالة لورا بريدهمان.

«ينبغي في البداية أن تربط بضع إحساسات لمسية وتذوقية (أو طعمية) في حزمة واحدة، ثم تلصق بهذه الحزمة صوتًا أو كلمة تكون بمثابة العنوان أو اللافتة، نكرر قولها لها حتى اسامة» (ص 27).

وسرعان ما أصبح للراعي وبقيّة أعضاء أسرته مهارة في لعبة التماثلات: «كنا نستخدم دائمًا ما نستطيع له أو شمه في شرح ما لا يمكنها حثاؤه، متخذين في ذلك طريقة قياس الأبعاد» (ص 70-71).

لقد طور الراعي، في هذه المحادثات، طريقة تراسلية في التعبير، فلقد حاول اكتشاف تماثلات بين أحاسيس متنوعة. وعلى الرغم من أن جيد استخدم بعض الصور التراسلية في أعماله المبكرة، فإنه على وجه العموم لم يبد أي تعاطف مع المذهب العام في التراسل الذي بلوره بودلير ورامبو وآخرون. في: «صحيفة مزيمو النقد» تكلم باحتقار عن «تركيب الفنون» 'la synthèse des arts' ⁽¹⁾. وفي «السيمفونية» من جهة أخرى كان هذا الشكل الاستعاري ضرورة لا مفر منها، ولقد أظهر مهارة فائقة في الإمساك به.

(1) لقد كان يدعو إلى تطهير الرواية من جميع العناصر التي لا تنتمي نوعيًا إليه، منهاج الفنون لا يشر شيئًا طيبًا في نظره. ولأجل هذا كره المسرح لأنه يقوم على تركيب فنون مختلفة للصورة في الرواية

كانت الصعوبة الرئيسية في تربية جرترود تتمثل في مشكل الألوان. إنها لم تكن تملك قدرة طبيعية للتمييز بين الألوان فكان على الراعي أن يبنى مقياسه الخاص في التراسل. فبعد أن أحدها إلى نيوشاتل للاستئجار إلى السيمفونية الرعوية لبيتهوفن، حاول أن يشرح لها الألوان المختلفة بألغاز سمعية:

«دعوتها أن تتخيل على الشاكلة نفسها ما يتدلى في الطبيعة من تنويعات حمراء وبرتقالية شبيهة برنين الأبواق والمزامير، وتنويعات صفراء وخضراء شبيهة برنين الفيولينات والفيولونسيلاات والناصات. وتنويعات بنفسجية وزرقاء تمثلها هنا القلوت والكلارينيت والأبواق» (ص 42).

لقد واجه، مع ذلك، صعوبة في توصيل معنى اللونين «أسود» و«أبيض». ومن حديد حاول تقديم نظير سمعي: «اللون الأبيض هو ذلك الحد الخامس الواضح المشرق الذي تمتزج عنده كل هذه الألوان، كما أن اللون الأسود هو نهايته المعنوية»، ولكن عندما اعترضت بأن الآلات المختلفة تظل متميزة حتى في أقصى حدود القياس، فكر «مبطلاً متحيراً لا أدري إلى أي المعارف والتشبهات الجأ». وأخيراً شرح التجربة بألفاظ مرئية خالصة:

«تخيل الأبيض وكأنه شيء تام النقاء، شيء ليس فيه أي لون، بل هو ضوء محض صلب. وتخيل الأسود، على العكس من ذلك، مثقلاً باللون إلى تمام العتمة أو الخلطة» (ص 34).

وفي النهاية وجد التجربة ككل غير مرضية، فالعالم المرئي وعالم الأصوات مختلفان في بنيتهم، وستكون أية مقارنة بينهما مضللة.

أما بالنسبة إلى جرترود فإن هذه التماثلات تعد كشفاً ووسائل لغزو مجالات جديدة من التجربة. وقبل أن يبدأ الراعي في تربية جرترود كانت تختلف الحواس تشكل وحدة كاملة عبر متبلورة في ذهنها:

«وقد روت لي فيما بعد أنها عندما سمعت تغريد العصفير تخيلت أن ذلك التغريد مجرد أثر من آثار النور، شأنه شأن تلك الحرارة التي كانت تحسها تداعب حديها وبديها. وأنا من - غير أن تطيل التفكير في ذلك - كانت ترى من الطبيعي أن يأخذ الهواء الساخن في التغريد والغناء، على نحو ما يأخذ الماء في الغليان إذا ما وضع على النار» (ص 36 و ص 42).

ومع تقدم تربيته الهب خياله واكتسبت قدرة فائقة على تخيل الأشياء بتفصيل. وقد نصورت زنايق الحقل المذكورة في الإنجيل على النحو الآتي:

«لكنها أجراس من لهب، أجراس كبيرة لازوردية حافلة بعبير المحبة، تودججها رياح المساء. فلماذا تقول لي إذن إنها غير موجدرة أماناً؟ إني أحسها وأشمها! وأرى المرج حافلاً بها» (ص 71).

أحس كأن صليل الأجراس على أعناق الأبقار في الجبال يرسم لها أبعاد المنظر. وحتى تبين قدرتها على تخيل المشهد المواجه لها بوضوح، قامت بوصفه على نحو مفصل مشهة إياه بكتاب مفتوح:

«وتحت أقدامنا، ككتاب مفتوح، فوق منحدر الجبل، يمتد المرج الأخضر المتباين الألوان، الذي يضرب في الظل إلى الزرقة، ويقدو ذهبياً في وقت الشمس، وكلمات هذا الكتاب المتميزة نثار الأرهار المختلفة. . وتأتي الأبقار لتتهجى هذه الكلمات بأجراسها، وتأتي الملائكة أيضاً لتطالعها، مادامت عيون البشر مغلقة كما تقول. وأسفل الكتاب أرى نهراً عظيمًا من اللبن الذي يتصاعد منه الدخان والضباب فيغطي هاوية سحابة من الأسرار. وهو نهر شامع لبس له شاطئ آخر سوى جبال الألب الحميلة المتألقة الباهرة التي تبدو أماناً عن بُعد...» (ص 72).

تعد فكرة المشابهة بين العالم والكتاب واحدة من أقدم الكليشيهات في الأدب الأوروبي^(١) لقد تحدث ديكارت وقبله مونتaign عن «كتاب العالم الكبير»^(٢) وتحدث فولتير عن «هذا الكتاب الكبير الذي وضعه الله تحت أعيننا»^(٣)، بينما كتب روسو «لا يعوزك غير أن تلتقن كيف تقرأ في كتاب الطبيعة حتى تصبح أكثر الناس حكمة»^(٤) غير أن الموقف هنا يقوم بإحياء الكليشيه، إنه ينطبق على منظر ريفي متميز على نحو ما صورته نخبلة امرأة عمياء.

لقد كان الاستماع إلى السيمفونية الرعوية تجربة عميقة بالنسبة إلى جرتروود، فقد غمرتها بإحساس بالغ من الجمال وتناغم العالم. لقد ظلت بعد الحفل «مغمورة بالنشوة» لمدة طويلة. ثم نساءلت عما إذا كان العالم المرئي جيلاً حقاً كما يبدو من خلال موسيقى بيتهوفن. وبعد ذلك بقليل تساءلت عن هبتها الخاصة: «هل أنا لست نشأاً جسيماً جداً في السيمفونية» (ص 46). إن الراعي منزوع إلى حد ما من ردود أفعالها:

«أدار بخيلتي أن هذه التناغمات التي لا توصف لا تصور
العالم كما هو، بل العالم كما كان من الممكن أن يكون، أي كما
كان من الممكن أن يوجد لو لا الشر، ولو لا الخطيئة. ولم أكن
قد تجاسرت البتة من قبل على التحدث إلى جرتروود عن الشر
وعن الخطيئة وعن الموت» (ص 44).

على هذا النحو تم استثمار السيمفونية الرعوية بدلالة رمزية حيث أضاف إليها المعنى المزدوج لصفة (رعوية) أبعاقاً ومعاني أخرى^(٥).

(1) See E.R. Curtis, *European Literature and the Latin Middle Ages*, English translation, London (1963), pp. 319-26.

(2) *Discours de la méthode*, part I.

(3) *Zadig*, ch. III.

(4) *La Nouvelle Héloïse*, part VI, letter III.

(5) Cf. G.D. Painter, *André Gide, Critical and Biographical Study*, London (1951), p. 125.

لقد ارتبطت رمزية السيمفونية الرهوية بموضوع آخر جوهري في الرواية
يمثل في التوازي بين العمى العضوي والروحي وعلاقة العمى بالخطيئة. ولقد
تم تقديم الشكل في فقرة مهمة عبر سلسلة من الصور البينية على تفاعل النور
والظلمة:

«رأيت في مواجهتي مضيفة مشرقة كلمة السيد المسيح.
إن كنتم عمياناً فلن تكون لكم خطيئة. فالخطيئة هي ما يعتم
الروح وما بضاد الفرح. وسعادة جرتود الكاملة التي تشع
من كيانها كله نابغة من أنها لم تعرف الخطيئة قط. فليس فيها
شيء سوى الصفاء والمحبة» (ص 85-86).

ومضى الراعي يقتبس من الكتاب المقدس مزيداً من النصوص لتأييد حجته.
وهناك صدى لهذه الفقرة في نهاية الكتاب عندما فرت جرتود سب انتحارها
لقد امتنحت عينها، بعد العملية، على جمال الطبيعة ولكن أيضاً على نور
الإنسان وعلى إثمها الخاص: «تذكر قول السيد المسيح: لو كنتم عمياناً لنكنتم بلا
خطيئة أما الآن فإني أبصر» (ص 122)

بعد ذلك بسنوات عديدة، التقى حيد بموسيقى أعمى وادعش لقدرته على
تحيل كون متاعم سعيد، وتأسف لكونه لم يطور هذه النقطة أبعد مما صنع في
«سيمفونية الرعاة»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن الراوي استغرقه قصة تطور جرتود وعلاقاتها الخاصة
بها، فإنه كان قادراً على استخدام تشبيه أو استعارة عرضية عندما يكون بصدد
الحديث عن الموضوعات الأخرى. يعطي على سبيل المثال وصفاً جرافيكياً لعمة
جرتود وهي على فراش الموت.

«وجه العجوز النائم، التي بدا فمها الأدرد المكشكش كأنه
كيس تقود زم خيطه صاحبه البهليل بحيث لا يندعه
شيء» (ص 16).

(1) Journal, p. 999, 29 July 1930

هناك أيضًا بعض التماثلات المفيدة بين طواهر محسوسة وأخرى مجردة.

«إن كثرة الرصايا والمواعظ والتوبيخات، تفقدها كل ما لها من تأثير، فتصبح مثل الحصى الملقى على الشيطان...» (ص 93).

«والأرواح التي من قبل روحه تعتقد أنها ضائعة ضالة عندما لا نجد عن كتب منها الأوصياء والأسرار وحراس المخبولين» (ص 84).

نجد «بمفونية الرعاة» كتابًا ساخرًا، وتضطلع بعض الصور بتأكيد هذه السخرية المضمرة. وأحيانًا ينحو الراوي إلى نبي نعمة بلاغية أو مدهشة. إن جملة من: «الروح التي تسكن هذا الجسد المعتم تنتظر في قلق» تبدو كأنها محاكاة ساهرة لأسلوب كاهن. وقد اشتق شكل مختلف من السخرية من خداع الراعي لنفسه. فقد أفصح، على نحو ما تم ذكره سابقًا، بدون وعي عن مشاعره الحقيقية نحو جرتروود، وذلك بواسطة الغنائية القوية لبعض صوره ومقارنته لليفة عقلها بأول شعاع الفجر على قمة جبل مكسو بالثلج وتجارب أخرى. وقد لوحظ التأثير الساخر أكثر عندما يتحدث الراعي عن علاقاته بزوجته. وفي الحقيقة هناك فقرات نجعل المرء في حيرة عما إذا كانت السخرية لم تمض بعيدًا في تحويل التصوير الشعبي إلى كاريكاتير. عندما أتى بحرترود إلى بيته ولاحظ نعمة زوجته، انصرف يقول بحكمة غير عابى بذلك:

«قلت لهم بأقصى ما أستعفي من لهجات الرقار المهيب. لقد جتكم بالشاة الضالة (إشارة إلى المثل المشهور في كلام السيد المسيح)» (ص 21).

لقد كانت تعليقاته على شخصية زوجته مبطنة باللغة الزائفة نفسها: «إن زوجتي بستان من الفضائل.. بيد أن إحسانها الطبيعي ورحمتها لا يرحبان بالمفاجئات!» (ص 17).

«تملص من ذلك بلا انقطاع، وتتوارى وتغلق على نفسها،
كذلك الفصائل من الأزهار التي لا تتفتح في ضوء أي
شمس» (ص 92).

«وكي أن النفس السعيدة تشيع، بما تشعه من المحبة والسعادة
فيها حولها، كذلك كل ما يحيط بامبلي ينحول إلى ظلمة
وكآبة. فكانها تبت روحها شعاعات سوداء» (ص 92).

عندما نقرأ هذه الفقرات نتذكر الملاحظات القاسية لإدوار في «مزيفو
النفرد»، في سياق مماثل.

إن ما يبرر موقف الراعي بدون شك هو حبه لجرترود وعماء الخلقى وإلى حد
ما أيضاً شخصية زوجته، ومع ذلك فإن الصورة الشخصية للعبوة ليست مضمرة
بشكل تام.

وبغض النظر عن هذه الهفوات العارضة، فإن أسلوب «السمفونية» يبدو
فرزاً تقنياً هائلاً. لقد نجح جيد هنا في حل المشكلات الأسلوبية التي أفلقت في
محكيه «réécits» المبكر. ولقد تم من خلال ذلك صيانة الاحتمالية الداخلية،
باستثناء حالات قليلة حيث تم تشويهها بالسخرية. إنها ليست لغة جيد بل هي
لغة الراعي، وفي الوقت نفسه لا يبدو أن رواية الراوي تعوق أسلوب الكاتب، كما
كان الأمر في «الباب الضيق»

بالنسبة إلى دارس الصور، فإن للكاتب أهمية خاصة بسبب اندغامها
الاستثنائي القوي في السرد. ومع ذلك، فعلى الرغم من تألقها التقني، فإن رتبة
المحكي اقتضت أن تظهر الرواية مخيبة بعد الحيوية الغنية والمتوهجة «للكهوف».
ولقد أحدث أسلوب الراوي المثاق والمبطن بسخرية الكاتب، توتراً في القراء^(١).
وما ميز جيد هو أنه في السنة التي ظهرت فيها «السيمفونية» بالذات، شرع في
تأليف كتاب أبعد طموحاً كان يتوجب عليه التحرر من كل هذه القبود والعودة
بمراج أكثر جدية، إلى تقنية السرد في «الكهوف».

(١) Cf. Brec. op. cit., pp. 248 f., and Guérard. op. cit., pp. 142 f.

مزيفو النقود

تحمل صفحة الإهداء لرواية «مزيفو النقود» (1926)⁽¹⁾، هذه الكلمات: «إلى روجيه مارتان دوغار أهدي روايتي الأولى دلالة على صداقتي العميقة» أخيرًا وبعد خمسة وثلاثين عامًا من تحريب أشكال مختلفة من الرواية، يكتب جيد رواية بالمعنى التقني الدقيق الذي يستخدم به هذا اللفظ. وقد تميز هذا العمل السردي ببيته المعقدة ويكون الكاتب هو الراوي. من هنا تأتي الأهمية البارزة لـ «مزيفو النقود» فيما يتعلق بدراسة لغة جيد، إذ يمكن المرء، على الأقل، التأكد من أن الخصائص التي تم الكشف عنها تشكل جزءًا من الأسلوب الخاص للكاتب.

لم يكن من السهل التخلي عن عادات راسخة؛ ولذلك لا يزال نصيب وافر من السرد غير المباشر في «مزيفو النقود»، ولا تضطلع الرسائل والحوارات بالدور المهم لوحدها، بل هناك أيضًا وسيلة سبق أن استخدمها جيد من قبل وتتمثل في الرواية داخل الرواية أو كما كان يروق له تسميتها بلفظ استعير من فن شعارات النبأ والنبالة «البناء المراتي». إن إحدى الشخصيات التي تحمل اسم إدوار تعمل في رواية سيكون اسمها «مزيفو النقود». ولوضع الأشياء على سحر أكثر تعقيدًا، فإن كتاب إدوار هو الآخر حول كاتب مرتبط بعمل روائي. وفي واقع الأمر لم يعط الكاتب القارئ سوى مقتطف من كتاب إدوار وظل الشك قائمًا حول ما إذا كان سيفرغ من إنجازهِ غير أن إدوار دون يومية يبين فيها تطوره وأمورًا أخرى إضافية. لقد احتلت يوميته أريد من ربيع الرواية، ومعظم المادة التي كان من الممكن أن تدرج مباشرة في السرد تم استيعابها هنا. لقد تحدث ناقد معاصر بازدراف عن «القراء المولعين بالتقنية إلى حد الانتشاء، وأولئك الذين يشتمون برواية حول روايتي يكتب رواية حول روايتي يحاول أن يكتب رواية». واقترح أن مثل هذه المقالات تسمى في واقع الأمر إلى مجال الأبحاث النقدية⁽²⁾ ومهما يكن الأمر فإن لها صلة وثيقة بدراسة لغة جيد.

(1) Paris (1929 ed.).

(2) H Peyre, *The Contemporary French Novel*. New York (1955), p. 95. Cf. on the whole problem Hytier, op. cit., pp. 287-96.

كان لجيد أفكار عدة حول الأسلوب الذي قصد به كتابة عمله. ففي وقت مبكر 1921 سجل في يوميته. «ما كتب هذا الأسرع من كتابي، وهو ما يقارب ثلاثين صفحة، كان ليغف للقلَم (وعلى هذا الحو ينبغي أن يكتب الكتاب)»⁽¹⁾. وفي وقت متأخر أي مع قرب الانتهاء من روايته، نجد تعبيراً أكثر صراحة في «صحيفة مزيفو النقود» البرمية الخاصة التي قام بتدوينها عندما كان يعمل في روايته:

«إن أسلوب «مزيفو النقود» ينبغي ألا يقدم أي فائدة سطحية وأي تنوء كل شيء ينبغي أن يقال بالطريقة الأكثر استواءً، تلك التي ستقول لبعض الشعودين: ماذا نستحسنون في الداخل»⁽²⁾.

يوحي المصطلح الظاهري لهذه التصريحات بقلة الصور في الرواية، غير أن ممارسة جيد الإبداعية تخالف مرة أخرى نظريته، فهناك أكثر من مائة وخمسين صورة في «مزيفو النقود» أي بمعدل صورة في كل ثلاث صفحات. توزع هذه الصور بالتساوي بين العناصر الثلاثة المكونة للرواية: السرد وبرمية إدوار وكلام الشخصيات المتنوعة ورسائلها. ومادام كل عنصر من هذه العناصر له أسلوبه المتميز، فإنه يستحسن تقديرها منفصلة.

الصور في السرد:

في الفقرات السردية يمكن المرء أن يتوقع أن تكون الصور أقل بروزاً كما أنه لا يوجد أي تأثير غير مباشر للتصوير الشخصي والبارودي. كما أن الكاتب أقر بأنه سعى إلى أن يحافظ ما أمكن على أسلوب صريح وعارٍ من الزخرفة، وفوق ذلك، هناك من بين خمسين صورة غريبة مطمورة في السرد، عدد من الالتفاتات الأصلية والمعقدة. ولقد سبق اقتراح أنه حتى هنا ينبغي التمييز بين طريقتين

(1) P. 703 (1 December 1921): cf. *Journal des faux-Monnayeurs*. P. 51 (7 December 1921).

(2) P. 93 (27 March 1924).

مختلفتين: الطريقة البسيطة المتمثلة في اللغة المباشرة للسرد بالمعنى الدقيق للكلمة وأسلوب تعليقات الكاتب وتأملاته الأقل تلقائية⁽¹⁾. هذا صحيح تمامًا وله بعض التأثير على الصور، إلا أنها استخدمت في السياقين معًا، وقد تداخل الاثنان حتى تعذر عمليًا الفصل بينهما.

يوجد أهم تجمع للصور في الفصل الأخير من الجزء الثاني للكتاب. هنا وقد وصلنا إلى مرحلة استقرار القصة يتوقف الكاتب في لحظة إغضاء للقارئ كي يعطي فحصًا نقديًا عامًا وساخرًا للشخصيات التي قدمها حتى الآن. ولقد تم احتزال هذه البوصية التي تعتبر نموذجًا لموقف جيد من صحتي، في صورة مفصلة:

«المسافر، عندما يبلغ أعلى التلة، يجلس، ويتطلع قل أو يعاود طريقه الذي ها قد أصبح منحدرًا إنه يبحث ليميز أين يفرده أخيرًا هذا الدرب المتلوي الذي سار فيه، والذي يبدو له أنه يصعب في الظل، وفي الليل لأن الماء هبط. وهكذا فالكاتب الغافل يتوقف لحظة ويستعيد نفسه، وينساءل بقلق أين تسر به قصته»⁽²⁾ (ص 292).

ويتقدم الحبكة وتنوع الشخصيات توالى كثير من الاستعارات. لقد وصفت القصة في نقطتها المتوسطة، تتمهل في مجراها كأنها تستجمع قوتها لأجل حركة أكثر سرعة. وفيما يتعلق بالشخصيات فقد جلب الكثير منها الاستياء للكاتب، بعضها «مقلود في قماش بدون سمك». وفانسان أصبح تحت تأثير ليدي غريبث شديد الرقة.

(1) See Hytier, op. cit. pp. 305 f

(2) «مرهق النفر»، أندريه جيد، ترجمة: بهيج شعبان، عويدات، وسنعمد هذه الترجمة في بقية المصوص المختصة من هذه الرواية

الفصل الأول تطور الصور عند جيد

ولإدوار عادة مثيرة في تضليل نفسه حول دوافعه الخاصة. «إذا كان الكذب على الآخرين أمرًا عاديًا فماذا بالنسبة إلى مَنْ يكذب عن نفسه؟ هل بإمكان الشلال الذي يفرق طملاً الادعاء بأنه يجلب له ماء للشرب؟».

إن الطابع الساخر والكوميدي الذي كان الفكرة الأساسية للصور في «الكهوف» يعاود الظهور في «مزيفو النفود» عبر عدد من الصور، سواء في رسم الشخصيات البشرية أو في وصف الأشياء الجامدة. أحيانًا تكون الصورة محكمة إلى حد بعيد. إن امتحانًا يشبه بأكسير تتركز فيه كل مرارة المواد (ص 397). وشبه حقية بداخلها محمطة، بمحار اللؤلؤ «استولى برنار على اللؤلؤة وأعاد إعلق المحارة على الأثر» (ص 108). وفي موضع آخر رسم التهازل بعمق أكثر:

«ولمعهزه عن قول ما هو خير من ذلك فقد شحذ كلمه
«صديقتي» كالسهم؛ ولكنه لم يبلغ هدفه، وقد تركه باسفا
يسقط» (ص 394).

«فإن الكنية... كانت تعرج قليلاً. أي أنها تميل كثيرًا إلى أن
تطوي إحدى رجلها، كما يعمل المصور تحت جناحه. وما
هو طبيعي للمصور هو، للكبة، غير مناسب ومزئزج لذلك
كانت الكبة تخفي هذه العاهة جهد استطاعتها تحت تحمل
كثيف» (ص 170-171)

لقد تمت السخرية من الولوج بالصور الدفينة بواسطة صورة مضحكة:
«ومال صوت حورستبان بأغطية رافرة من الضجر. واختفى ابتذال تفكيره تحت
موجة الصور» (ص 390).

لا تعد «مزيفو النفود» «سوني» والصبر في الرد ليست فكاهية أو ساخرة
بشكل ثابت. وبعض الاستعارات التي تصور الحالات النفسية والمخاطر ليست
حديثة فقط، ولكنها مفعمة بما يثير الشفقة «pathos» وليس التهازل الضمني في
كل الأحوال جديدًا تمامًا، فالحديث عن عاصفة في الدماغ بعد تقريبًا كليشيهًا،
غير أن جيد أحياء عبر سلسلة من الصور طبعت يومًا مشؤومًا في حياة أوليمي.

والصورة الأخرى شديدة الإيجاز بحيث تكاد تند عن الملاحظة: «لقد تجهمت
سهاؤه كلها من جديد» (ص 365). بعد ذلك مستطور إلى صورة كاملة:
«وكان هذا، في سمائه الداخلية، كرق لامع مؤلم يخترق
السحب التي تكاثفت منذ الصباح بشكل مخيف في قلبه»
(ص 400).

ثم سرعان ما أدركت هذه السلسلة نتيجتها المحتملة: «وكسحاة كبيرة من
زوبعة تنفجر مطراً بدا به أن قلبه ذاب فجأة وسال دموعاً» (ص 405).
الاستعارة المتذلة الأخرى التي لم يكف جيد عن استعمالها في تحليل الأحوال
النفسية تمثلت في الفيضانات والأمواج العارمة التي تصور حالات العصب أو
الأس:

«وهذا الغم.. ارتفع في نفسه كموجة دكاء عرقت فيها كل
أفكاره» (ص 105-106).

«يرتاب بموجة العواطف السيئة التي أثارها فيه الرسالة.
نوع من تلاطم الأمواج يحتلط فيه شيء من الحزن العاصب،
والأس، والغيظ» (ص 228)

وكثير من هذه الصور له مسحة عاطفية قوية. في الحملة الآتية لا ينضح تماماً
ما إذا كان الكاتب هو الذي يتكلم، أو أنه يعيد إخراج المونولوج الداخلي في
أسلوب حر غير مباشر: «وفجأة، شبح الثأر هذا الذي خرج من الماضي، هذه
الجنة التي قدفتها الأمواج...» (ص 28). ولكن لا يوجد مثل هذا الشك حول
وصف مازق مدرس الموسيقى العجوز وسط تلامذته العنيدين: «إبه لا يشبه أبلاً
محاصراً يسرب من الكلاب المترحشة» (ص 474).

بعض الصور تستمد حرةً من قدرتها التعبيرية من تأثيرات المعجم
والتركيب، فالتشخيص هنا: «كانت أفكاره تقفز بلذّة في دماغه»⁽¹⁾ (ص 78).

⁽¹⁾ dans son cerveau bondit

(1) وينضح القلب في التعبير لأصلي.

voluptueusement sa pensée

الفصل الأول: تطور الصورة عند جيد

يدعمه بشكل قوي الغلب في رتبة الكلمات. وفي الفقرة الموالية يسهم الفعل النادر *illimiter* (لا يقيم الحدود) الذي استخدم من قبل في «اللاأخلاقي» لرسم حالة الضياء والانفتاح التي تطوي عندها الصورة:

«سرور عظيم كان يشرح قلبه، حتى خيل إليه أن كل كيانه
غلاف مفترج مفرغ، يطفو على بحر مشاع، على أوقيانوس
إلهي من الطية. إن الحب والطقس الجميل لا يقبضان حدودًا
لما يحيط بنا» (ص 432).

بعض الصور في هذا القسم فكري خالص ومرسوم بدقة وصفاء كبيرين:

«ثم تظاهر بترك موضوعه. كصائدي ممك «الترويت»
الذين يلفون الطعم بعيدًا جدًا لئلا يُنقروا فريستهم ثم يأتون
به من غير أن تشعر بقية الأسماك» (ص 204).

«وانحلب عقدة تفكيره، ولكن بشكل هش، فإذا أكثر من
الشد ينقطع الخيط» (ص 411).

في الجملة لأخيرة جعل أسلوب الحذف الاستعارة أكثر تأثيرًا⁽¹⁾.

إن الصور الوصفية النادرة التي نعثر عليها في السرد تستطيع هي أيضًا أن
يكون لها طابع مجرد وعقلي

«بانت رؤوس أشجار الحديقة التي لا يزال يطفو عليها شيء
كثير من صيف قيد الإعداد» (ص 337).

إن إحدى الصور غير المتوقعة نعثر عليها في فقرة تصف عودة إدوار من
انجلترا في فجر يوم صيفي مشرق:

«وكان شاطئ مسقط رأسه الجميل قد بدا أمام عينيه، لكنه
كان في حاجة إلى عين متمرسه لقراءه من خلال الضباب. وفي

(1) Cf. Bendz, op. cit., pp. 97 ff. and Antoine. Loc. Cit., pp. 51 ff.

السما لم تكن أية سحابة حيث بدأت تبسم نظرة الله.
وكانت جفون الأفق المحمر قد ارتفعت» (ص 75).

لعله ينبغي أن يترجم هذه الفقرة بوصفها تجريباً للطريقة الملحمية⁽¹⁾. ولقد صرح جيد في «صحيفة مزيفو النقود» بأنه كان يشعر بانجذاب قوي نحو النوع الملحمي ووجد نغمته أكثر ملاءمة⁽²⁾. ولقد أقحم بالفعل بعض العناصر الملحمية في الرواية، غير أن هذه الطموحات لم يكن لها إلا تأثير ضعيف على أسلوبه.

الصورة اليومية لإدوار

إن مطابقة إدوار بجيد نفسه تبدو مغرية جداً، فهي بملكان، بدون شك، أشياء مشتركة، وغالباً ما كان إدوار الناطق المعبر عن أفكار الكاتب الخاصة، إلا أن جيد نفسه حذر القارئ في «صحيفة مزيفو النقود» من النظر إلى إدوار باعتباره صورة شخصية حاصلة له

«ينبغي أن أحترم بدقة في إدوار كل ما يحول بيه وبين كتابة مؤلفه... إنه هار فاشل، وشخصية من الصعب تشييدها حتى إنني مسحها أشياء كثيرة مني، فكان ينبغي أن أبعدها عني حتى أتمكن من رؤيتها جيداً»⁽³⁾.

إنه الضوء الذي ينبغي النظر من خلاله إلى يومية إدوار. إنها مذكرة الكاتب ومدونة خاصة سجلت بأدب بارع وحساس ولكن غير مجد إلى حد ما. إنه يعتبرها امرأة يحملها معه إلى كل مكان حيث لا تبدو له تجاربه واقعية إلا عندما تنعكس في اليومية. وهي الصورة نفسها التي استعملتها ألبا في «الباب الضيق». لقد كان الفرض الأولي من الصحيفة أن تكون مستودعاً لتأملات إدوار حول

(1) Cf. Hytier, op. cit., p. 309

(2) يعتبر النوع الملحمي ملائماً ومرغوباً لاختراع الرواية من أخذوها الواقعي.

(3) P 75 (1 November 1922)

روايته المتفلية وحول فن الرواية عامة. ولقد تم التعبير عن أفكاره بسلسلة من الاستعارات المركبة والمشرقة، استمدت من علم النبات والفيزياء وعلوم أخرى:

«يتخذنا الروائيون حين ينشئون الفرد دون أن يحسبوا حساباً لضغط المحيط. إن الغابة تكيف الشجرة لم يُترك لكل متا إلا مكان صغيراً كم من براعم قد ضمرت! كل واحد يقذف فرعه حيث ينطبع. العصص الصوفي في الغالب مدين للقمع. لا يمكن التفلت إلا في الأعلى» (ص 367).

«والكتب التي كتبها حتى الآن تبدو لي شبيهة بتلك الأحواض في الحدائق العممة، ذات إطار معين كامل تقريباً، ولكن الماء موجود فيها دون حياة. أما الآن فأريد أن أتركه يسيل ونفاً لانحداره، نارة سريعة وطوراً بطيئة، في شباك أرغض أد أسشفها» (ص 447-448).

يردد إدوار صدى أفكار جيد عن صفاء الرواية:

«وكما أن التصوير الشمسي قد اعتق فن لرسم من هم بعض التدقيقات فإن الفوتوغراف سيظف الرواية غداً، دون شك، من حراراتها المنقولة. تلك الحوارات التي جعل منها الكاتب الواقعي مجداً في أغلب الأحيان. إن الحوادث الخارجية، والنكبات، والمفاحشات العنيفة تنتمي إلى السبنا، ويستحسن أن تتركها الرواية لها» (ص 99).

هذه صورة عقل مثقف مؤدب ومتمكن في فروع العلم والفن المختلفة. ولكن إدوار أيضاً كاتب مدع وبعض استعاراته لها خاصية جرافيكية قوية:

«كمظهر طبيعي ليلى على ضوء برق فجائي هكذا ابتقت المأساة من الظل كثيرة الاختلاف عما سبعت عبثاً لابتداعه» (ص 447).

وعندما ناقش إدوار المشكلات الأدبية مع أصدقائه، استعمل النوع نفسه من الصور التي استعملها في يومياته. إن له تشبيهاً ملائماً بشكل خاص حول «الأحراء الطويلة والأفقية» في عمل روائي:

«شريحة من الحياة» كما قالت المدرسة الطبيعية أكرم عيب هذه المدرسة هو أنها تقطع شريحتها دائماً في الاتجاه نفسه، في اتجاه الزمن، بالطول. لماذا لا يكون بالعرض؟ أو بالعمق؟ أما أنا فلا أريد أن أقطع أبداً. أهموني:

أريد إدخال كل شيء في هذه الرواية. ما من صريرة مقص لإيقاف مادتها» (ص 247).

وكما سبق الذكر هناك صورة أخرى استعيرت جملة من «صحيفة مزيفو النقود» وادخرت هناك لاستعمالها في الرواية:

«لا يمكن اكتشاف أرض جديدة دون القول أولاً بالاستعداد ولوقت طويل، عن جميع الشواطئ. ولكن كاتبنا يحشون الذهاب إلى عرض البحر وليس هؤلاء إلا من ملازمي الشواطئ» (ص 470).

ولقد لاحظت النزعة التحليلية والعلمية لفكر إدوار أيضاً في تلك الأجزاء من يومياته التي تناولت الموضوعات غير الأدبية. ولقد كان له ولع خاص بالتأملات البيكانية:

«شعرت بالحاجة لسكب شيء من التفكير، كما يسكب الزيت على آلة انتهت من اجتياز مرحلة» (ص 304).

«وقد أظهرت سوفرونيسكا إلى النور الدواليب المفككة الأكثر سترًا في جهازه العقلي، كما يفعل الساعاتي بقطع الساعة التي ينظفها» (ص 273).

«دق المنبه أربع ساعات، حيثُ كانه تحرك بدولاب الساعة،
فأدار رأسه يبطء» (ص 327).

ثمة صور أخرى تبين الدقة نفسها في نقل العمليات الذهنية إلى الفاظ
محسوسة.

«وعالِب ما لاحظت عند الأزواج هيجاناً غير محتمل يتولد
عند الواحد من أصغر نتوء في طبع الآخر؛ لأن الحياة
المشتركة تحك دائماً هذا التواء في المكان نفسه. وعندما
يكون الحك متعادلاً لا تعود الحياة الزوجية سوى جحيم»
(ص 211)

«والعواطف التي كان يوضحها لي، فلا وجهه ولا صورته
ظهرا لي أنهما خلقا ليعبرا عنها. فكأنه «كونترباس» يجرب
بعض أنغام «الآتو». إن آله لا تحصل إلا على نشار» (ص
306-307).

في «صحيفة مزيفو النقود» تبني جيد صورة متبادل الشهيرة عن «التلور»
في الحب، وأضاف إليها المفهوم «التكميل» لعدم التلور». وهذه الاستعارة
مستعمل من حديد في يومية إدوار:

«لكي يفصل قليلاً عمن يحبه - أو لكي يفصل عنه بعض
اللولرات... يجري الكلام دون انقطاع عن التلور الفجائي
للحب. أما عدم التلور البطيء، الذي لم أسمع إطلاقاً من
يتكلم عنه فهو ظاهرة نفسية يرداد اهتمامي بها» (ص 97).

من بين التواريخ العديدة التي عقدها إدوار بين التحارب المجردة
والنحارب المحسوسة، نجد بعض الصور الذكية والنافذة. وعلى سبيل المثال هذه
الاستعارة الأفلاطونية:

«أي ظل مسبح ألقاه الواقع على جدار هذا الدماغ الضيق!»
(ص 210).

أو الصور الأكثر تفصيلاً التي تبسط نفسها في الفقرتين التاليتين:

«يأتي يوم يعود فيه الكائن الحقيقي إلى الظهور، ويتعري الزمن ببطء من جميع ملابسه المستعارة. وإذا كان الآخر قد شغف بهذه الزينة فإنه لن يضم إلى قلبه سوى حلية مهجورة، سوى ذكرى... سوى حداد رياس» (ص 95)

«أعمال صادرة عن عدم تبصر... إنه قطار يصعد إليه دون التفكير فيه ودون التساؤل إلى أين يسير. وفي الأغلب أيضًا لا تعرف أن القطار قد نقلك إلا فيما بعد، حين تهبط منه... ما من شك في أنه لا يحرص على النزول منه في الوقت الحاضر، لقد انتمل. المناظر الطبيعية تسليه وليلاً ما يحبه أين يذهب» (ص 483-484)

لقد أخذت الحملة الأخيرة من رواية إدوار الجديدة التي عرض منها بعض الصفحات لابن أحيه جيورج. بعض صور إدوار ذات طابع رنان ومتكلف على نحو يتعدى اجتنابه

«ولكن أية نظرة جميلة له!... رأيت فيها كل المواطن تتحرك كالأعشاب في أعماق الساقية» (ص 115).

«وكانت يده ترتجف كمصفور في يدي» (ص 129).

«إن كلاماً من إعجاباتها لم يكن بالنسبة إليها سوى سرير راحة يتمدد عليه تفكيرها بجانب تفكيري» (ص 95).

إن إدوار مثل جيد صاحب نزعة ساخرة انعكست أيضًا في صوره، لقد رسم كوريكاثيزًا قسيًا، ولكنه مضحك عن صهره الحاكم ذي المركز الرفيع:

«إن كائنات مفككة كهذه الدمية بالكاد تكفيهم كل أنانيتهم ليصفوا العاصر المقطعة الأوصال من صورتهم مرسطة بعضها ببعض. قليل من نسيب أنفسهم ويتبددون قطعًا» (ص 304).

وعلى عرار ذلك يسخر من المحللين النفسيين:

«ليس في نفس الولد أقل غابة، أقل باقة عشب يدجأ إليها
من نظرات الطيبة. إنه معرول تمامًا» (ص 373).

ويتميز موقف إدوار من الدين بالتضارب. لقد تربي على لعقيدة
البروتستانتية وتعمقت روابطه بأصدقائه وعائلاتهم في الكهوت. ومع ذلك فإن
الجر المتزمت الذي ساد في هذه الحلقات كان يعضيه أحيانًا لقد رأبناه بصره في
نوبة من الغضب بأنه «ألبيني لا يوصف وفردوسي وأحق». وبعض هرنه من
مختلف الديانات دو نكهة مربية:

«رائحة ترمب خاصة جدًا. بخار الأنفاس قوي كثيرًا،
ويمكن أن يكون أكثر إحداثًا للاختناق أيضًا في الاجتماعات
الكاثوليكية أو اليهودية... وأنا نفسي لم أفطن قط لصفة هد
الجر الخاصة على مدى انغماسي فيه» (ص 133).

إن إدوار مثل صاحبه الذي أبدعه، غير مهتم بالوصف الخارجي، ومع ذلك
فإن لديه موهبة تسجيل التجارب المرئية في صورة حية وعكسة:
«فالتفت الخادمة كافعي ديس عن ذيلها» (ص 319).

أرني نسيج انطباعي:

«ورغم ضوء المصباح الذي يبرنا بشكل غريب من أسفل
إلى أعلى، على طريقة أضواء المسرح، فإن ديون الظل هي
حائبي النافذة مدت أنها انتصرت، والظلمات حولنا تجمدت
كما يتجمد الماء اهادي في البرد القارس، لقد تجمدت حتى في
قلبي» (ص 159).

بعض صور إدوار لها دلالة رمزية، فهو الذي اكتشف الاستعارة التي
منحت الكتاب عنوانه. ولتذكر بأن رواية إدوار ينبغي أن يكون عنوانها «مزيفو
انقود»، ولكن في البداية لم يكن بحورنا سوى إشارة عامضة عن المقصود من
هذه العبارة:

«أحقيقة أن إدوار كان يفكر في بعض زملائه في بادئ الأمر حين فكر بـ«مزيفو النقود»... ولكن التخصيص قد توسع بشكل ملحوظ... كانت أفكار تدل النقد، ونقص قيمته، ونضجها تحتاج كتابه شيئاً فشيئاً، كتنظريات الملابس في «سارتور ريزارتوس» لكارليل» (ص 254).

وكما سنرى الآن، فمن بعض الشخصيات الأخرى تساهم أيضًا في التوضيح التدريجي للدلالة الرمزية الكامنة في لفظ «الريف». خلال ذلك حدث لإدوار في مجرى محادثته مع برنار أن «وجز الرسالة الإيجابية للكتاب في صورة بسيطة ومناسبة بشكل رائع»

«حيل من المرء أن يتبع منحدره، شرط أن يكون ذلك وهو يصعده» (ص 472).

المصور في الخطاب المباشر:

لقد أعطى جيد في «صحيفة مزيفو النقود» بعض التفاصيل المهمة عن لكيفية التي ينصرون بها شخصياته ريري حركاتهم ويسمع أصواتهم:

«الروائي الرديء يبنى شخصياته؛ يوجههم ويجعلهم يتكلمون. أما الروائي الحقيقي فهو ينصت لهم وينظر إليهم يتحركون ويسمع كلامهم حتى قبل أن يتعرفهم وهو يدرك من هم بواسطة ما يسمعه منهم. لقد أضفت: ينظر إليهم يتحركون - ذلك أنه، بالسبب إلى، أخرى باللغة أن تعلمني من الحركة، وأعتقد أن افتقاد الرؤية أقل ضررًا من افتقاد السمع... إنني أدرك التغيرات الأقل دقة في صوتهم بأكثر ما يمكن من الصفاء»⁽¹⁾

(1) PP 97 f. (27 May 1924).

ينبغي ألا نفهم من هذه الفقرة بأن جيد يسعى إلى الواقعية المطلقة في الحوار،
 وإنما يتخذ من إدوار اللسان الذي يسخر من منتهج الروبرياح الواقعي
 ويعمل على تخبص الرواية منه. إنه لا يتردد في استعمال الصيغ الشرطية الناقصة
 والحيل الأدبية للجملة في الكلام المباشر. وسيصعب العثور على جمل مثل « Plus
 au ciel que ce fut moi » (ص 358) في المحادثة الفرنسية العادية⁽¹⁾. ويمكن
 قول الشيء نفسه عن بعض لصور التي تستعملها الشخصيات المختلفة في
 «مزيفو النقود». وما يحاول جيد صنعه، مع ذلك، هو أن يعبر كل شخصية من
 خلال لغتها، ويجعل حديثها تعبيراً عن شخصيتها.

إن هذا لم يكن بالأمر الهين في رواية تتضمن عددًا ضخمًا من الشخوص
 ومقاييس نجاح الكاتب يمكن أن يقدر من خلال إلقاء نظرة على الصور المستعملة
 من قبل متكلمي مختلفين. لنأخذ على سبيل المثال ردود الفعل التلقائية وعادات
 الكلام المميزة لبعض عناصر الجيل القديم مثل قاضي التحقيق:

«ولكن الآراء المسقة هي أوتاد المدينة» (ص 16).

والقس لمن الذي أعقب كلماته تعليق إدوار غير المحترم:

«هذه لرهور ترافقتي في وحدتي. إنها تتحدث على طريقتها
 ونعرف أن تتحدث عن مجد الرب أكثر من الناس (أو أي
 شيء من هذا الطحن)» (ص 139)

ومدرسة الموسيقى العجوز لابرور التي تحتل الوجه الأكثر تراجيدية في
 الرواية ككل:

«تصور عروسًا دمية تريد ترك المسرح قبل نهاية المسرحية..
 قفي هناك! لا يرلون بحاجة إليك لأجل النهاية. آه!... هل
 اعتقدت أن في إسكانك لرحيل حين تشالين؟... أدركت أن

(1) Cf. also my *Style in the French Novel*, pp. 84 f.

ما يدعوه إرادتنا، هي الخيوط التي تحمل العروس الدمية
مني، وأن الله يسحب هذه الخيوط» (ص 333).

«أنت تعلم أن الصور تصل من الخارج إلى دماغنا مقلوبة،
حيث يقومها الجهاز العصبي. ومدام لا يبروز نفسها، ليس
عندها جهاز مفوم، كل شيء عندها يظل مقلوبًا» (ص
213).

أو لنأخذ مثالين غير بارزين للجيل المتوسط، روبر باسغان وسزوفلهو. إن
باسغان نموذج المثقف الزائف، الذي زود إدوار أكثر من غيره، بفكرة كتابة رواية
عن هذا الموضوع إنه ماهر في استعمال صورته وصور الآخرين، وقد كتب عنه
أوليفيه بخرية غير مقصودة:

«إنه يعرف كما لا أحد كيف يستعمل الأفكار والصور والار
والأشياء. يعني أنه يستفيد من كل شيء» (ص 286).

يبدو حديثه لأول وهلة أنه بملك نوعًا من الأناقة الباردة وحكمًا ساخرًا في
الفكاهة:

«لقد حملت لوالدي في قلبي حبًا بنويًا لا قياس له، إلا أن
هذا الحب كان حائرًا قليلًا في الأيام الأولى، وقد توصلت
إلى أن أضيق به» (ص 57).

ولكن جيد حريص على أن يبين أن دهاء باسغان يتمثل في التزييف. إنه ماهر
تمامًا في انحال أفكار الآخرين. في حالة أولى تم إقرار الأصل الذي تحدثت منه
الاستعارة: «أخذها أوليفيه من باسغان، وهذا اقتطفها من شغتي بول - إمبرواز
بينما كان هنا بخطب يومًا في أحد الصالونات» (ص 349) وفي حالة أخرى
تصبح السخرية أكثر حدقًا. إن فانسان الأخ الأكبر لأوليفيه، تحدث مرة مع
باسغان عن أنواع من السمك المضيء الذي قارنه بضوء منار دائر ويشعاع النجوم
(ص 202). وستذكر القارئ الحصيف هذه المحادثة عندما يقرأ الفقرة التالية في
رسالة من أوليفيه إلى برنار:



«وكثيراً ما أدفعه جهد استطاعتي لىكتب بعض النظريات
الجديدة التي عرّصها أمامي عن الحيوانات البحرية العائشة
في الأعماق، وعما يدعى «الأصواء الشخصية» التي تتيح لهد،
الحيوانات أن ستغني عن نور الشمس ويشهها بنور
الغوث الإلهي ونور «الوحي»» (ص 285-286).

سندعش أوليقيه كثيرًا عندما يعلم بأن هذه «النظريات الجديدة تمامًا»
صادرة عن أخيه باستثناء الانمطاف اللاهوتي الذي يعتبر مساهمة خاصة من
باسفان.

إذا كان ماسفان مزيماً بالمعنى الرمزي فإن شريكه ستروفيلهو انخرط في
التزييف بالمعنى الحرفي للكلمة. ولقد انعكس ذهنه الحاد والمنحرف في الآن نفسه
على طريقة كلامه.

«أحب أن أعكس المسائل. ماذا تريب إد روهي خلقت
هكذا بحيث تبقى في توارن أفضل إذا كان الرأس إلى أسفل»
(ص 242).

يستعج ستروفيلهو بتلقبه بألفاظ النظرية الاقتصادية وتصوراتها، وهذه أيضاً
منجد طريقها نحو صوره. لقد انفجر ضد التضخم الشعري (ص 445)
وعندما كلف بإصدار مجلة أدبية، أقام برنامج الكس حول رمز الدل المزيف:

«هذه العواطف ترن رناً زائفاً كفيش القهار، ولكنها متداولة.
«النقود الرديئة تطرد النقود الجيدة» كما هو معروف. ومن
يقدم للجمهور مسرحيات حقيقية يدفع لنا كلمات،
والإنسان الحقيقي هو الذي يدر كدجال في دنيا كل من فيها
يلجأ إلى العش. إني أنذرك بذلك: إذا تمت بإدارة مجلة
فلكي أبقرها بالطعنات، ولأقضي فيها على جميع العواطف
الجميلة؛ والأوراق النقدية هذه: هي الكلمات» (ص 444)

وبلمسة من السخرية القصرى، تم الاهتداء بواسطة الصانع الحقيقي إلى المعنى الذي ينطوي عليه رمز المزيف

من بين العديد من المراهقين الذين يملأون صفحات الكتاب، يشغل برنار مكاناً خاصاً. ولقد جعلت الفكرة الأصلية لجيد لافكادير - إحدى شخصيات رواية «الكهوف» - في الوجه المركزي لروايته الجديدة، وعندما تخلى عن هذه الخطة اضطلع برنار بنصيب لافكادير. ومثل سالفه فإن برنار طفل غير شرعي يبحث عن حريته الكاملة، إلا أنها باعتبارات أخرى لا يشتركان إلا قليلاً. ولقد انعكست الأوجه المتزعة لشخصية برنار الحفابة على صورته بوضوح. واستحسن ذكاء عقله من قبل صديقه أوليفيه وغتبريه في امتحان البكالوريا. ونذكر أحياناً دقة مقارناته بأسلوب إدوار وجبد نفسه

«طيشي الداخلي يضيق عليّ وأمل أن أهدمه، إنه كالخار في داخلي، يمكن أن ينفلت بالتنفس (هنا هو الشعر) ويدير مكابس ودواليب أو أنه يفجر الآلة» (ص 363-364).

إنه حاد الذكاء في المحادثة وأكثر من يذّ لإدوار نفسه. وعندما جارف إدوار باستعارة جريرة ولكنها غير منطقية تماماً:

«الأفكار... إنه يمكن القول إننا لا نعرفها إلا بواسطة الناس كما أننا لا نعرف الريح إلا بواسطة القصب الذي تحنيه» (ص 251).

أحاب برنار فوراً «الريح موجودة في معزل عن القصب» غير أن المحادثة واصلت دريها في ذهن الرجل الشاب:

«وشعر نحت نسأت هذه الفصاحة أن تفكيره انحنى ولكن، كما قال لفته، كقصبة بعد مرور الريح، تعود حالاً وتسنقيم» (ص 252).

ومع ذلك، كان في أوقات أخرى مراحقاً نموذجياً ذا فكاهة صبيانية:

«كنا جالسين، أنا وهو، على المقعد الأخير، في صدر قاعة الصف نتأمل دخول الأولاد، كما كان نوح يتأمل دخول الحيوانات إلى السفينة. كان بينهم من جميع الأنواع المجتررة، وذات الجلود السمكية، والرخويات، وغيرها من عادات الفقار» (ص 345).

إن تأليهه الرومانسي للورا تم التعبير عنه أيضًا بلغة مراهق:

«لا تحجي اسمك، وإلا أصبت بالبرد» (ص 262).

«ويقال إن كل ما يتحرك في داخلي عما هو طائش وتافص يرفض حولك رقصة متاعمة» (ص 264).

وطوال إقامته بأرض سويسرا مع إدوار ولورا، التعط برنار إحدى القطع النقدية المزيفة التي روجها ستروفييلير. وقد حثه هذا الاكتشاف على بأملات. سحت مع ذلك مفتاحًا آخر لدلالة رمز المزيف.

«كم أود طوال حياتي، وعد أقل صدمة، أن أردد صوتًا طاهرًا، نزيهًا، أصيلًا. إن جميع الناس الذين عرفتهم تقريبًا يرنون رنينًا زائفًا. أن تساوي بالصبط ما تتظاهر به؟ عدم محاولة التظاهر بأكثر مما كانت تساوي. نظاهرك بغير ما أنت. واهتمامك الكثير بالظهور، بحيث ينتهي الأمر بالاعرف من أنت...» (ص 268).

وفي نعايعاته على شخصيات الرواية، قال حيد عن برنار بأن هناك خطرًا في معبره عن نفسه بشكل جيد:

«إنه تلميد حيد، ولكن العواطف الجديدة لا تسيل بملء اختيارها في الأشكال المكتبة. إن كثيرًا من الاختلاق يضطره إلى اللجلجة» (ص 294).



رماك مراقق آخر هو أرماف؛ الابن العصافى لأحد القاصوف من أصفاف
إءوار، فشفه أسلوبه أسلوب شاب شب مثقف، محب وشءفء الفوف:

لقد فم فصرف فوففه على ءو ففه فف صوفة فشفه فففه على فوففه؛
المءاففة بفف "foi" (الإفاف) و"foie" (الكف):

«فءو أفك ففف فاف ءزفز أف أهف ففوف أف ففءلوا فف
فباف. لقف فافوف لأءل هءاف وعلقوف فءالفم فففة أفلفف
الحصول على فففء للإفاف، إذا ءرؤف على القوف» (ص
498).

مف بفف الففاء فف الفوافة، فمة فشفففاف فوفافف على فءو فافف ففكفام فغة
ءفة وأصفلة، هما اللففف لفلاف ءرفففف والفكفورة الفولنففة سوفرففكاف.
والءرفب فف الأمر أفه على الفففم مف أففها أءففافف فاف ففكفهما مف الفرففة لا
فمالفه الففاف. ولقف افففف ءفء فف البءافة بشفصفة لفلاف ءرفففف ولكفه مرفعان
ما أءرك أفها ءفر مفففة للرفوافف: ففها ءرة ومفءرة بشكل فاف فف ءرءة بفءلم فها
أف فوفر أرف صراف ءافف. وهاها فاففافف مفزافف لكلامهما:

«إن أفكافف هف ءوف بلوف ملاففف (كانف مرففة بفءاماف
أرفواففة مزفة بالففة)» (ص 83).

«فنه لءففب اعففافك أف مف وافك أف فففف الفوم الكففف
مف الافففافاف. هفافك كففاة أعمف بفلمس أولاف بففاء
كل مكف فرفء أف بففع قءمه ففه» (ص 191).

فءفر لفلاف ءرفففف المففولة عن أفكر الصور فوفاف فف «مزففو الفوف»
وففوم هءه الصوفة على فءربة مولة، فقف ءكف لففها فافففاف أفها عففما كانف
فف السابعة عفر مف العفر، فءطمف فها السففة وسط المففف الأفلفف، لفم
فنفافها بفواسطة مرفب، ولكف أفزعاها أف فرفف بفاففف مفلفف نفاف وسكفف
مطفف بففطان أفافف ومفافم الفاف الففف فمفكوا بالففال فمافلون فمفلق
المرفب لقف ءفف هءه الفءربة بالففة إلفها رماف الموفف ءففء مف الففة:

«أدركت أنني تركت جزءاً مني يغمس مع البورغونيا،
وأني من الآن فصاعداً سأقطع الأصابع والأكف لأسمع
كومة من العواطف الرقيقة من الصعود ومن إغواني قلبي»
(ص 86).

لقد كان حكاية ليليان تأثير أقلن قانسان:

«فكرت طوال النهار بما روينه في صباح غرق البورغونيا
والأيدي التي قطعت، أيدي الذين أرادوا الصعود إلى
الزورق يبدو لي أن شيئاً ما يريد الصعود إلى زورقي - لقد
استعملت صورتك لتمهيجني شيئاً ما أريد منه من
الصعود إليه» (ص 191-192).

وتواصل ليليان اللعبة الخطيرة:

«حين تريد أن تصعد إلى الزورق ذلك ائدي لا هم له إلا
الصعود إليه، وذلك على سبيل المداراة فأنت نعمتي» (ص
192-193).

بعد ذلك بقليل غادر الحبيبان فرنسا ليختفيا من الرواية. ومع اقتراب نهاية
الكتاب علمنا مصادفة من خلال رسالة بأن ليليان غرقت في نهر بغرب أفريقيا
وأن قانسان الذي ربما كان مسؤولاً عن موتها، قد خرج عن صوابه، فهو يعتقد أنه
الشیطان فكان يهذي طوال الوقت.

يتضح من هذه الحادثة ومن أعراض أخرى، أن جيد كان منشغلاً في فترة
كتابه للعمل بمشكلات التحليل التعمسي. إن السيدة سومرونيسكا الناطقة بلسان
المذهب الفرويدي في الرواية، امرأة ذات ذهن واضح ومهذب ودوغماتي إلى حد
ما. إنها تحب، مثل إدوار وبعض الشخصيات الأخرى، تفسير عرضها بواسطة
صور دقيقة ومفصلة. هنا نجد ثنائيات من النوع الذي يرد بشكل طبيعي على
عالم:



«ومنذ أن يدرك المريض هذا السبب يكون قد شفي نصف شفاء، ولكن هذا السبب يغفلت من ذاكرته في الغالب. ويقال إنه يخفي في ظل المرض، إنني أبحث عنه وراء هذا المأوى لأظهره إلى النور، أريد أن أقول في حقل الرزية. وأعتقد أن النظر الثاقب ينظف الصمير كما يظهر شعاع الورد الماء الأسن» (ص 234).

«أما من يطبق عليها العقل فقط، ليفهم الحياة، فهو شبه بمن يزعم أنه يسك اللهب بملقط. لا يوجد أمامه سوى قطعة من الخشب المتفحم، والتي تقطع حالاً عن الاشتعال» (ص 237).

ليس لدام سوفرويسكا تخصص ضيق، ذلك أن لها اهتماماً رائعاً بقضايا الفن ونحاول مقارنتها بعقلية عالم مثقف ومنهجي. إنها تتقن لرواية المعاصرة لاقتفادها العمق اليكولوجي:

«إن معظم أشخاصكم تبدو كأنها مقامة على أوتاد، ليس لها من أساس ولا أقية» (ص 237).

عندما قارن إدوار تاليف روايته الجديدة بتأليف باخ لنن الفوجا An of Fugue، كانت مستعدة للطبعة المقارنة:

«وعلى هذا أجابت سوفرويسكا بسرعة أن الموسيقى فن رياضي وإياها من فرط عدم اكترائها إلا بالرقم، ومن فرط إلغاء الشفقة والإنسانية منها، بلغت، على يد باخ، حدود التحفة التجريدية في الضجر، وأصبحت نوعاً من الهيكل الفلكي لا يمكن أن يصل إليه إلا الفلاّثل العالمون بر» (ص 252).

لقد وقع في غرام لورا دوفني، التي تشغل موقعاً مركزياً في الحكاية، أربعة رجال: إدوار وبرنار وزوجها وفانسان - امرأة ذات جاذبية ودكاء إلا أنها لا تملك

شخصية قوية، فهي من أولئك الناس الذين قال عنهم جيد بأن الحياة أضمت
شفرتهم بدلاً من أن تشحذها. وعندما تغلبت على جنبها الطيعي، أصبح لها حس
وكاهي لطيف ورقيق. وعلى هذا النحو استقبلت اعتراف برنار لها بالحب:

«كان يشوقني ألا أحذرك. أما الآن فعلى ألا أقرب منك إلا
محذراً، كمادة سريعة الاشتعال» (ص 263).

لقد لخصت شخصية إدوار في صرورة قصيرة ولكنها دالة:

«إن كيانه يتفكك ويرسم دون انقطاع بظن أنك أمكته..

إن «بروتيه» protée يتخذ شكل من بجه» (ص 269)

هذا التويع على أحد أكثر الموضوعات وأكثرها بقاءً في فن جيد، له ارتباط
بمفهوم من يومية إدوار التي حدد فيها تأثير لورا عليه في ألفاظ مماثلة تماماً. «حتى
لبدولي أن شخصيتي نصيح في بطاقات مبهمة لو لم تكن هنا لتحدثي بدقة، فأنا لا
أستجمع قواي ولا أحدد نفسي إلا حولها» (ص 94).

يمكن أن يلاحظ من خلال هذه العيات القليلة للصور في الكلام المباشر،
لتي يمكن أن تتكاثر بسهولة، بأن جيد لم يبالغ عندما ادعى لنفسه القدرة على
الاستماع إلى أدق تعبير في صوت شخصياته.

* * *

إن عنى المادة المناقشة ينبغي ألا يعطى الانطباع بغرارة الصور في «مزيفو
النقود». وبالنسبة إلى القارئ العادي، فإن العصر الاستعاري ليس واضحاً تماماً.
إن معدل تردد الصور ليس أعلى من بعض الأعمال وأن الصور نفسها تسعى إلى
أن تكون أكثر انفتاحاً مما سبق. لقد حققت «مزيفو النقود» تقدماً كبيراً حقيقياً في
الصور، وقدمت جيد في أوج قدرته على صنع الصورة. ويتضح هذا التقدم من
خلال ثلاثة اتجاهات رئيسية:

أولاً: اتساع مدى الصور وتوسع نغماتها، فالقصص المبكرة، بما فيها
«الكهوف»، تشكل كل واحدة عالماً أسلوبياً مغلقاً وتتجانس فيها الصور بشكل

لائق حتى وإن اختلفت كثيرًا من كتاب لآخر. لدينا هنا تعدد في الأساليب يماثله تنوع من النزعة العاطفية وظلال من العروق الوصفية

وهناك خاصية أخرى مميزة هي النزوع إلى الصور الفردية وإلى تعقيد النمط الاستعاري. بتحقيق ذلك بطرق مختلفة جدًا وفي حالات عديدة، يجد الكاتب أو إحدى شخصياته، لا يشير إلى مماثلة ما فقط ولكن يسهب فيها بعض التفصيل. وفي موضع آخر تستغل صورة في حوار أو في حوار داخلي وبعض الصور المهمة تكررت في المرحلة الأخيرة، كأن الكاتب أراد أن يدمج بها دهر القارئ. لقد رجع إدوار مرات عديده إلى عملية التبلور، ولقد ردد على نحو غير متعبد، تشبه برنر، حول مياه المستقبل المجهول. وتحدث لورا عن طبيعة إدوار المتقلبة بالألفاظ نفسها التي استعملها. وصورة ليليان عن اليدين الصارمتين أصبحت تعلقًا باثولوجيًا في دهر قاسان. والرمز المركزي للبال المربف تطور بالتقبة نفسها.

والخاصية المميزة الثالثة للصور في «مزيفو النقود» هي النزعة الثقافية والعلمية لعدد من المماثلات. وكم هي جوهرية هذه النزعة التي يمكن أن ينظر إليها على نحو أفضل من خلال توزيع مثل هذه الصور، فهي تتساوى في روزها في السرد ويومية إدوار وعادات الناس وتختلف باختلاف برنار ولايروز وصوفرونيسكا. وسواء أكانت النظائر علمية أو فنية أو موسيقية أو شيئًا آخر، فإن الصور دقيقة ومنميرة وعجوبة بعناية. ولقد تكرر ظهور هذا الشكل من الصور في أعمال جيد منذ «أندريه وولتر» وأثمر بعض الرموز المهمة مثل صورة الطرس في «اللاأخلاقية». وتعتبر هذه النزعة من بين النزعات الأساسية في أسلوب جيد وبعد التكرار مثله مثل النوعية الرفيعة لهذه المجموعة من الصور في «مزيفو النقود» علامة على مرحلة جديدة من تطور فنه ووجهة نظره.

وقبل إتمام روايته بأربع سنوات كتب جيد في «صحيفة مزيفو النقود»: «يلزمي كي أجيد كتابة هذا المؤلف أن أقتنع بأنه الرواية الوحيدة والكتاب الأخير الذي سأكتب. ولأجل ذلك فأنا حريص على أن أفرغ فيه دونما احتياط» (ص 37). لقد كانت هذه الكلمات نبوءة إلى حد ما، فعلى الرغم من كونه ألف

عدداً من الكتب بعد «مزيقو النقود» إلا أنه لم يكتب من جديد رواية بالحجم الطبيعي. إن الأعمال السردية التي جاءت بعد (1920) أظهرت مهارة تقنية كبيرة وبراعة تقنية أيضاً، ولكنها كانت ثانوية وتركزت مجالاً ضيقاً للمصور وعناصر إبداعية أخرى في الأسلوب. لهذه الاختبارات وغيرها، مثل «مزيقو النقود» ذروة نشاط جيد الفني.

3- المرحلة الأخيرة

ملحمة النساء وطروعا

مره أخرى يعود جيد في «مدرسة النساء»⁽¹⁾ إلى شكله السردى المفضل «المحكى» «récit» الذي لم ينحل عنه سوى مبرين فقط في أعماله الروائية الرئيسية. لقد كان الموضوع في حوزته منذ مدة طويلة، وقد صمم له بعض التفصيل في يومته⁽²⁾ منذ وقت مبكر (1914). وقد قام بتطويره، خمس سنوات بعد ذلك، في المدخل الأول من «صحيفة مزيقو النقود». عبر أن فترة الحمل الطويلة لم تحمل من نأليب الكتاب أمراً هيناً. وفي اليوم تسجل أمين لمختلف أوجه هذا التحول. وقد اعترف في وقت مبكر سنة (1927)⁽³⁾. بأنه وجد صعوبة في أخذ روايته الجديدة مأخذاً جدياً، وبعد عام ونصف كان لا يزال على هذا الحال: «في الحقيقة لا يعني هذا الكتاب إطلاقاً، ومكري لا يرجع إليه على نحو تلقائي. إنه غير وثيق الارتباط بمشاعلي الحالية»⁽⁴⁾. ولم يمه هذه الرواية إلا إحساناً منه بالواجب بعد أن كان قد عهد بها إلى مجلة أمريكية

وتعد «مدرسة النساء» من إحدى النواحي، تجربة جديدة: إنها الرواية الأولى لجيد التي تقوم فيها امرأة بدور الراوي. ولقد كشفت يومية أليسا في «الباب الضيق» عن قدرته على أن يطابق نفسه مع امرأة، غير أن هذا المجهود قد تعزز هنا

(1) Paris (1938 ed.).

(2) P. 439 (16 July 1914).

(3) P. 833 (7 March 1927).

(4) P. 887 (14 September 1928).

أكثر وأصبح عملاً بارعاً. والمشكل النقني تعقد بفعل بنية الكتاب. إنه يتألف من يوميتين منفصلتين بفاصل زمني قدره عشرون سنة. في الجزء الأول يتم خطوة الرواية إيفلين مابتهاج إلى روبر ولو أنها مع النهاية بدأت تساورها الشكوك حول شخصيته. وفي الجزء الثاني خاب أملها تماماً وتحطم زواجها. إن الحالات المختلفة التي تم فيها التعبير عن هذين الجزئين انعكست إلى حد ما، على الأسلوب، بما فيه استخدام الصور، عبر أن السؤال العام عن الأسلوب لا يكتفي إلا أهمية ثابتة في هذه الرواية.

في المدخل الأول ليوميتها، أنكرت إيفلين أية طموحات أدبية، فلقد كتبت متوجهة إلى خطيبها روبر: «هل ترى كيف أكتب بشكل سيئ. لا أعرف ما إذا كنت سأتعلم إتقان الكتابة وعلى أية حال لن يكون ذلك بالمتأثرة» (ص 14-15). فيها بعد، عندما يمت روبر نسخته الخاصة من القصة إلى جيد، قال عن يومية روجته:

«لقد تنافس النقاد في إطراء أسلوب زوجتي... ثناء رفيع:
لقد افترضنا بأن هذه الجريدة قد كتبها أنت، السيد جيد،
الذي... [حذفت ثلاثة سطور]» (روبر، ص 171)

ولكن ينبغي ألا نسقط في فخ سخرية جيد اللاذعة. إنها لغة إيفلين وليست لغته؛ ذلك أنها لا تملك شيئاً من الخصائص المميزة لأسلوب جيد. إنها فرنسية واضحة وصحيحة ومهذبة، ولكنها من غير ريب سطحية وتافهة.

لا يمكن المرء أن يتوقع في رواية من هذا النوع تكاثراً غنياً للصور، ولكن بعد «مزيمو النورد» م يكن ممكناً تجنب عقم الأسلوب الذي جاء مثل هبوط مفاجئ، فهناك عدد قليل من الصور، معظمها مبتذل وغير مفيد. يحتوي الجزء الأول من الكتاب على بعض الاستعارات المتداولة التي تبدو طبيعية تماماً في يومية شابة مثقفة من أواخر القرن الماضي:

«يمثل صمغنا، في النشاط العام، جزيرة صغيرة من البرودة»
(ص 27).

«انفتحت عياني فجأة، أو بالأحرى تمزقت الغمامة الباهرة
التي كنت أعيش فيها» (ص 61)

إلى هذه الدرجة انبهرت إيفلين بدكاء روبر:

«بسمي محادثة مع الأب: رقص البيض؛ لأنه ينبغي
الاستدارة بمهارة حول الموضوعات الدقيقة مع الحرص
على تجنب المساس بها» (ص 43).

في الجزء الثاني حيث اكتبت إيفلين الحربة والنضج وأصبحت حزينة
بشكل عميق، تمنى المرء لو أن الأسلوب كان أكثر أصالة. ومع ذلك فإن الصور
القليلة التي استعملتها مازالت مبتذلة على الرغم من كون نغماتها مختلفة تمامًا:

«كما لو أن روح التمرد... انقضت على هذه العنبة الخزيلة.
لم تترك لها هذا العضم تقصمه» (ص 111).

«إذن، مثل عطاس يرتقي في خلق بعينين مغلفتين...» (ص
140).

وحتى احتقارها لزوجها تم التعبير عنه في تشبه غير أصيل تمامًا.

«يذكرني بهذه الكراكير ذات الرؤوس الخميقة التي تنتصب
على أقدامها بنفسها دائمًا» (ص 141).

لا تملك إيفلين بدون شك نزعة استعارية. إنها تختلف عن زوجها الذي
يجب الحديث بالتشبيهات والأمثال. إن إيفلين ترسم صورة مفصلة عن
خصوصيته اللغوية. لقد تحدثت بازدهاء عن جملة الرنانة (ص 85) ولعنه
الضخمة (ص 142). إنه يعرف نقطة ضعفه الخاصة تجاه الكليشيهات ويسمى
جاهلًا لتحيتها ولكن مادام لا أحد يملك تحفظات مطلقة إزاء «الجزالة المستجدة»
فإنه فضل الصمت (ص 116). وقد قامت إيفلين باقتباس بعض التعبيرات
النموجية في أثناء مرضه بعد حادثة سير:

«الماء الجاري ليس مرآة جيدة، ولكن عندما يستقر الماء، فإن
الإنسان يمكنه أن يتأمل فيه وجهه» (ص 117).

«أبتائي، لكم الآن أن تمسكوا بالمشعل الذي...» (ص
119).

لقد قوطعت الجملة الأخيرة من قبل ابته حينئذ التي لم نستطع كبح
غضبها. واستمرت الصورة الشخصية اللغوية للزوج ببعض الحيوية في الرواية
الفصيرة «روبر» 1930 التي أهديت إلى الناقد الألماني أرنست روبر كورنيوس
الذي اقترح كتابتها. لم تكن لجيد أية صعوبة في كتابة «روبر». قال في يرميته⁽¹⁾
«كتب هذا الكتاب الصغير في أقل من أسبوع بفيض الفلم وعلى هذا النحو كان
ينبغي أن يكتب». وتعد «روبر» التي أعيدت فيها رواية القصة من وجهة نظر
الزوج، أسلوباً أكثر أهمية من «مدرسة النساء» باعتبارها هجاء تفضلي في
العاصر اللغوية بدور بارر. إن الراوي مبتهج بالتعبير عن نفسه بشكل جيد، وكما
علمنا من يومية زوجته، فإنه مولع بوع معين من الاستمارة. وعلى الرغم من أنه
بدأ تقريره بالاعتراض: «إذا كنت قد استطعت أن أغذي، في شبابي، بعض
الطموحات الأدبية، فإني سرعان ما تخليت عنها (لأنكلم مثلك)».

واضح من الطريقة التي يكتب بها بأنه غير مكترث على الإطلاق بنوعه
أسلوبه الخاص. إن روبر «مريف» نموذجي: أباتي وغير مخلص ومتافن. يجذع
باستمرار نفسه والآخرين بحوافز أفعاله. كتابي وقى ومتصلب ونظرته محافظة
حداً. تلوح القضايا الخلفية والدينية بشكل واسع في سيرته، وأغلب تشبهاته
واستعاراته تبرز هذه الموضوعات. ومع أن إيفلين سزاها أن تحدثت لنا عن قلقه
بخصوص تجنب الكليشيهات، فإنه لم يفلح في جميع الأحوال: تعبيرات مثل:
«عمرات الكفر الزلجة» (ص 188) و«منحدر الانحرافات» (ص 194) والروح
المرسومة مثل إناء جدير باستقبال الحقيقة (ص 213) قادرة على أن تنسل إلى
السرد، وحتى حين تكون الصورة متطورة على نحو أعمق فإنها غالباً ما تكون غير
أصلية:

(1) P. 937 (29 September 1929)

الفصل الأول تطور الصورة عند جيد

«صلاتي التي لم يكن لها شكل، فقدت حجة كل حماس»
ومقطت ثانية بيّوس علي، مثل دخان قداس غير مقبول»
(ص 232).

تهيم على صور روبر الدينية حوافز الضوء والظل والظلام. إنها تشبه من هذه الناحية الاستعارات ذات الموضوع نفسه في «البحفونية الرعوية». ولكننا هنا إزاء لاهوت الكنيسة الكاثوليكية ذي النغمة المختلفة. إن بعض هذه الصور يجري على نهج تقليدي صرف.

«ومثلما يحمر الندم الخطأ ويُبيض ماضيًا منحرقًا، يسقط
الخطأ الظل على ماضي صائب» (ص 206)
«... التأثير المشؤوم للمشاركة غير المأمولة بشكل كافي ..
يبدو إزد أن هذا الصوء، المتص بنون حب، يظلم الروح.
وبالتأكيد قد ظهرت لي إظليل بعد ذلك، تسرع في الطلبات»
(ص 231).

وثمة أصالة أكثر في الاستعارة المفصلة التي تصور عقل نصراني مثل مرآة
الله:

«الفكرة الأصلية ليست إلا انعكاسًا. وأن تفكر معناه أن
تعكس الله... الإنسان الذي يظن أنه يفكر بنفسه والذي
يشيح بمرآة دماغه عن الله يكف عن التفكير. إن أجمل فكرة
هي تلك التي يستطيع فيها الله أن يتعرف إلى نفسه مثلما في
مرآة» (ص 201).

وأحيانًا يطابق الكاتب نفسه على نحو تام بشخصية كريمة له بشكل أعمق
حتى إنه لينسى الهجاء فيجعل من روبر لسان أفكاره الخاصة⁽¹⁾. والفقرة الموالية
ها طابع «جيد» بشكل نموذجي:

(1) Cf Larille, op. cit., p. 280.

«إن الإحساس بالواجب يقتضي ونال منا الوحدة التي بدونها لا نعي الروح نفسها، ولا يمكنها أن نعوز بالخلوص... لعلها تطفو، ولكن حول محور ثابت، حيث تجمعها فكرة الواجب» (ص 212).

يمثل دوبر في القضايا الاجتماعية، رزمة من الأحكام المسبقة. إنه ضد نظرية المساواة بين الجنسين بشكل عنيف، ولا يحاول أن يخفي احتقاره لعقل المرأة:

«لا أؤمن بالتولد الذاتي، خاصة في عقل النساء، فالأفكار التي تتطور فيه يمكنك التأكد من أن شخصاً آخر قد قام بزرعها» (ص 186)

«إنني أعتقد بأن عقلمن لم يصنع من أجل مثل هذا القوت ولا يستطيع أبداً منح ترياق طبيعي لإزالة هذه السموم» (ص 188-189).

إنه يندد بالأفكار الهدامة في نشيبه رنان وغير أصيل تماماً حيث يعمل على تطويره بقدر من الطول:

«هذه الأفكار الهدامة... أقارنها بدرد الخشب الذي يعمل، في البلدان الاستوائية، على حمر وتفتت هيكلي المباني بسرعة مذهلة. لقد ظل مظهر الجسر كما هو؛ فالداخل منحور كله بحيث لا شيء بعد ينذر بالخراب. وقل أخذ الحذر، كان كل شيء قد انهار فجأة» (ص 193).

وله صورة أكثر أهمية عن التأثير الذي وقع عليه من النظرة المحدقة الساخرة لزوجته:

«كانت هذه النظرة تعمل فيّ بطريقة الموضع، تجردتني هذا الفعل وهذا الكلام وهذه الحركة، حتى لتبدو هذه الأشياء كأنها لم تولد مني بقدر ما كانت متبناة» (ص 232)

وعلى لرغم من ريباته واعتقاده المعرور بسمو أخلاقه، فإن لروبر ومضات عارضة من التبصر والأصالة ولكن صورته الشخصية هي في المقام الأول تمرين في المعارضة المجانية.

وبعد الانتهاء من «روبر» بشهور قليلة، شرع جيد فيما أسماه به «الجزء الثالث من اللوح لثلاثي»⁽¹⁾: قصة جينيفيف عن زواج أبويتا وعن شبابها الخاص لقد استغرق المشروع سنوات عديدة لكي ينضج، ووجد المهمة صعبة وغير مناسبة، فقد كانت فترة جيد الاشتراكية حيث انشغل بانقضايا الاجتماعية لينحط إنتاجه بشكل ملحوظ. وقد اجتاحت الاهتمامات الاجتماعية لرواية نفسها، وعلى وجه الخصوص مشكل المساواة بين الجنسين، لتصبح في الواقع، تقريرا، رواية الأطروحة، هذا النوع الذي أدانه جيد بوضوح في «مزيفو انقود»⁽²⁾. ولكن من بين العقدة الرئيسية هناك الأسلوب الذي كان يلزم أن تكتب به الرواية. لقد أدرك بوضوح، وذلك في وقت مبكر (مارس 1930) أي بعد شروعه في روايته الجديدة بأسابيع قليلة، المعضلة الأسلوبية التي كان من الممكن أن تواجهه:

«أكرر أنه ينبغي كتابة هذا المؤلف بدون أي هم أسلوبى وأن أي مجهود للتحرير الشكلي قد أهوم به نحوه سيحمل طابعي بشكل واضح... ولكني لا أشعر بأي ابتهاج أن أكتب أنتويا، بفيض القلم، وكل ما كتبه بهذا الشكل يشير اشمرأزي. إنني أشك في أن يكون لهذا الأسلوب العاري من أية «كثافة» قيعة وأحس أحيانا المعامرة في مشروع لا أمل فيه»⁽³⁾.

فيما بعد نأزید من عدم وصف أسلوب الرواية بأنه «ركيك وبدون نبرة»⁽⁴⁾. ولم يجل مايو من سنة 1936 حتى قرر أن يبدأ بداية جديدة تمامًا، فقد مزق الفصل

(1) Geneviève, Paris (1936 ed.) preface, p. 8.

(2) «عروض روايات الأفكار يقدم لنا حتى الآن روايات الأطروحة البغيضة»، ص 242.

(3) Journal, p. 977 (31 March 1930).

(4) Ibid. p. 1046 (25 May 1931).

الثالث ونشر الفصلين الأولين بصورتها المكتوبة. وفيما بعد سيرفض هذه الرواية باعتبارها أكثر أعماله عاء، مضيافاً:

«كنت إذا مسموماً بالمشكل الاجتماعي. ينبغي أن نقطع الحديث عنه»⁽¹⁾.

وبالنظر إلى هذه الخلفية، ليس مدهشاً أن نجد قلة الصور بجينيف. إن الرواية مثل أمها التي تعبدها وبخلاف أبيها الذي تمقتة، لا تحفل بالاستعارة وبالزخارف الأسلوبية الأخرى. وكأنه يعتذر عن سطحية لغتها، فقد أجهد الكاتب نفسه لتأكيد أن الأدب لا يعني بالنسبة إليها شيئاً. لقد كتبت لجيد رسالة تفسيرية: «لما كنت غير مربة للأدب، فإني لم أقرأ لك كثيراً، وهو أمر أعترف به» وفي النص نفسه أوضحت أنها لا تكذب رواية ولا تعلق أية أهمية على الوصف (ص 130) وأنها تعتبر الشعر والأدب مثل «ورود حياة تافهة» (ص 107) وأن الكمال الفني في رأيها يمكن فقط أن يشتري على حساب الصدق (ص 40). وتبرز وجهة نظرها الواقعية على نحو واضح في محادثتها مع أستاذها الانجليزي ادي حاول أن يجعلها تستجيب للشعر:

«صحيح إن الورود لا تغذي الإنسان - كانت تقول - ولكنها تصنع بهجة الحياة، عندما تجعل حديقة محضرة بأجل الرياض وأقواها أريجاً، فإنك تكون بلا شك قد أطعمتني. ولكن في الوقت نفسه تكون قد أثرت مذاق الحياة. ولما أجبت بأن روحي لا يمكن أن تتغذى بالمقارنات، مثلما جسدي لا يمكن أن يتغذى بالورود، ردت بابتسامة متأسفة: آه! لو أنك الآن لا نحب أبداً الصورا» (ص 104-105).

(1) In a letter to Guérard, dated 16 May 1947, and reproduced in *Guérard*, op. cit., pp. 240 ff



إن مثل هذه الصور التي تتعملها جينيفيف عادية في الغالب إلى أقصى الحدود:

«كنت سأذوب في ذراعيه مثل السكر» (ص 156)، «كان أبي
يغير رأيه مثلما يغير الملابس» (ص 71) إلخ

ومنا قلما تكون المحاولات النادرة لإنتاج صورة أكثر تفصيلاً ذات نجاح
أخرى. فلو قد تبنت على سبيل المثال تشبيه أمها المتداول حول «القيام بعمل
حاسم»

«أغلقت عيني وجمعت كل فراي، كما لو أبي أغطس من أعلى
المقفر فل أن أحسن جيداً الباحة، ثم ارتبعت بقلب خدة»
(ص 140)

وفي موضع آخر حاولت أن تخرب صورة فكرية:

«كل ما يمكن أن يساهم في التقدم، كل ما يمكن أن يساعد
الإسان للارتفاع قليلاً فوق حالته الحالية، ينبغي فيها بعد
إبعاده بالقدم، مثل درجة السلم التي تم الاستناد عليها في
بداية الأمر» (ص 41).

وحتى عندما حاولت أن تصور حالة غنائية، فإنها عجزت عن ترجمتها
بالفاظ حية. لقد اهتزت بعمق للطريقة التي أنشد بها صديقها مارا «موت
العشاق» لبردلير، ولكن كل ما استطاعت التفكير فيه لوصف ردود أفعالها هو ما
يلي:

«فقدت الكلمات معناها المحدد، الذي أكاد لا ألتصق فهمه،
كل واحد منها كان يحدث الموسيقى التي توحى بجنة نائمة،
وانكشف لي فجأة عالم آخر لم يكن العالم الخارجي إلا
انعكاساً شاحباً وكئيلاً له» (ص 50-51).

وفي الصفحة الأخيرة من الرواية، عندما افتحت عينها فجأة على تعقد العلاقات الإنسانية وهشاشتها، كان لا يزال أسلوبها غير جدير بالمسابة: «المشاعر الرقيقة المكتومة لأمي والدكتور مارشان، وعمتي أيضًا، كل هذه الخيوط الخفية واهثة المسوجة بسريرة من قلب لآخر...» إذا كان جيد قد كتب هذه الروايات لثلاث بضعة سنوات من قبل، فإن «اللوح الثلاثي» منحت فرصًا رائعة لمتعارضات الأسلوبية. وفي الواقع يشق على المرء ألا يطبق عليها حكم الكاتب الخاص «إنني أخشى أعمال الانحلال حيث يقاس انحطاط القوة الطي». ⁽¹⁾ ولحسن الحظ لم تكن هذه كلمات جيد الأخيرة عن فن الرواية.

تهزيه:

قبل الشروع في كتابة عمله القصصي الأخير بمدة طويلة ⁽²⁾، كان جيد مهمًا بمظاهر معينة من أسطورة «تهزيه». ففي سنة 1931 كتب في يوميه: «أفكر في حياة تهزيه (آه! إني أفكر فيها منذ مدة طويلة)» ⁽³⁾ ولكن كان ذلك ثلاث عشرة سنة أخرى قبل أن يتم الكتاب. ويبدو أنه كان عليه أن يتبلور ببطء شديد حول موضوعين: رمزية خيط آريان، وفكرة لقاء متحيل بين تهزيه وأرديب فيما بعد. ولقد كان لصورة خيط آريان إغواء عجيب لجيد، لذي أعطى لها نأويلات عديدة قبل أن ينحسرها أخيرًا في قصة «تهزيه». ولقد ظهرت لأول مرة في «قوت الأرض» وفسرت هناك باعتبارها رمز القوة التي تربط الرجل بهاضيه وتضمن حياته الاستمرارية الروحية:

«لم يكن لذكرى الماضي من سلطة علي إلا ما كان يجب حتى يمنح لحياتي الوحدة، وكان ذلك بمثابة الخيط الخمي الذي أعاد ربط تهزيه بحبه الماضي، ولكن لم يمنعه من المشي عبر المناظر الطبيعية الأكثر جلة» (ص 73).

(1) *Journal*, p. 100 (8 January 1932).

(2) Paris (1946 ed.)

(3) *Journal*, p. 1022 (18 January 1931).

الفصل الأول تطور الصورة عند جيد

لقد استؤنف الموضوع من جديد فيما بعد في الكتاب، عندما ظهر تيزيه في «جولة العشاق الأكثر شهرة»:

«آريان، أنا المافر تيزيه الذي يتخلى عنك في باشوس
لأستطيع مواصلة طريقي» (ص 93).

أربعة عشر عامًا من بعد، نختزل دلالة خيط آريان إلى مستوى أدنى: وفي
الوقت نفسه يذكر جيد مصادقة بأنه يخطط كتابًا عن تيزيه:

«بعد قتله للمينوتور جعل آريان تيزيه يعود إلى النقطة التي
انطلق منها.. في «تيزيه» ينبغي تسجيل هذا le [l] à la
partie، إذا شئت القول بشكل عامي. إنه يريد الاستمرار.
بعد أن نهر المينوتور...»⁽¹⁾.

وفي مدخل يومية خلال السنة الموالية، ارتقى الرمز من جديد إلى مستوى
أعلى:

«تيزيه بفامر وبخاطر وسط الماهة، يؤمه خيط سري
لإخلاص داخلي»⁽²⁾.

وفي 1927، مع ذلك، قد جيد مرة أخرى دلالة الصورة بإقامة معادلة بينها
وبين التأثير السلبي للمرأة على الرجل

«من يتجه صوب المجهول، عليه أن يوافق على المغامرة
وحيداً، كريوز، أوريديس، آريان، دائماً تتأخر امرأة، نخشى
أن نفلت وأن نرى الخبط الذي يربطها بهاضيها، ينقطع، تجر
تيزيه إلى الخلف، وتجعل أورفيه يعود. إنها خائفة»⁽³⁾.

(1) *Journal*, p. 347 (Feuilles, 1911).

(2) P. 375 (February 1912).

(3) *Ibid* p. 840 (12 May 1927).

وبعد تردد طويل بين تفسيرين للأسطورة، الواحد ضيق والآخر متسع، قرر جيد أخيرًا أن يدمج الاثنين معًا في السرد. تيريه نفسه جتج إلى تفسير الحدث الشمل بالفاظ معادية لمساواة الجنسين:

«بالسب إلى النساء، وهن قووي وضعفي في الوقت نفسه، هالك تجدد دائم، فلا أفلت من إحداهن إلا لكي أقع في بحيرات أخرى.. تلك التي، بحجة الصيانة، زعمت يومًا أنها سترطني بها بخبط رقيق ولكنه عبر قابل للامتداد...» (ص 17).

لقد بسطت التصميمات الواسعة للرمز بفصاحة من قبل دايدلو أكثر العقول فلسفة:

«لقد تخيلت إذن ما يلي: ربطك وأريان بخيط، هو الشكل الملموس للواجب. هذا الخيط يسمح لك، ويرغمك على العودة إليها بعد أن تكون قد تنجيت. احتفظ مع ذلك بالعزم الراسخ على ألا تقطعه مهما كان سحر المتاهة وإغراء الجهول وجاذبية شجاعتك. عد إليها... هذا الخيط سيكون ارتباطك بالماضي، عد إليه، عد إلى نفسك، لأن لا شيء ينطلق من لا شيء. وعلى ماضيك وعلى ما أنت عليه الآن، يستد كل ما ستصير إليه» (ص 63-64).

هذه الطريقة أصبحت في النهاية، الأسطورة التي أسرت جيد لفترة طويلة، رمزًا للحكمة القديمة، القطب الثاني الذي تبلورت حوله «تيريه» أي اللقاء بين تيريه وأوديب، خطر على جيد مثل إضاءة مفاجئة. بحكي في يوميه بأنه مباشرة بعد الانتهاء من مسرحية «أوديب» كانت له محادثة مع مالروكس الذي اقترح بنوع من الهزل أن على جيد الآن أن يكتب مسرحية عن أوديب في كولون. وفي اليوم نفسه، طوال سفره بالفطار من باريس إلى بته ككوميريل تبادر إلى ذهنه أن الكتاب حول تيريه الذي خطط له يمكن أن يضم: «لقاء حاسمًا بين البطلين،

يقارن أحدهما بالآخر ويضيء حياتهما، الواحدة بواسطة الأخرى»⁽¹⁾. هذا الصدام بين الرجلين الرمزيين الكبيرين أودب الطفل الصرقي والتراجيدي وتيزيه رجل الحركة الناجح، يشكل الحزب الختامي من «تيزيه» وبؤرة الصورة في الكتاب.

عندما لجأ أوديب «الملك المخلوع والحطام الكبير الحزين» (ص 105) إلى ملاذ بارض أثينا ذهب تيزيه لاستقباله بـ كولون، فكان له انطباع «المواجهة العليا في ملتقى طريقنا» (ص 115). إنه يعرف بأن أوديب قد أغرق بينما كان هو ناجحاً في أي شيء سعى إليه، ومع ذلك فقد أحس بأن أوديب يظل في مستوى أعلى، حتى في حالة الحزني والنفي. وما يقلقه هو لماذا قبل أوديب الهزيمة وأنها ما وفق، عينه. لقد شرح أوديب دوافعه في سلسلة من الصور التي لا يصحح تيزيه الأكثر واقعية مهمها:

«أمام ضخامة الرعب لمتهم الذي انكشف داخلي، أحست
حاجة ماسة للاعتراض. ومن جهة أخرى، ما أردت فقاه
ليس أدّا عيني ولكن اللوحة، وهذا الديكور حيث كت
أهتاج، وهذا الكذب الذي لم أعد أؤمن به، حتى أصل إلى
الحقيقة» (ص 117).

ومضى أوديب يوضح معناه بنجاس لفظي ذكي ومشؤم أعاد العار
الاصطلاحية المعاصرة: «هذا سيفاً عينيك» إلى أصولها التاريخية: «فقات عيني
عقاباً لها لكونها لم تتدياً لرؤية بدهة كان من الممكن، كما يقال، أن تنفأ العيون»
(نفسه)

إن التواري بن العمى العضوي والروحي والتفاعل بين النور والظلام في
العقل البشري، الذي كشف عنهما جيد في «السيمفونية الرعوية»، أعيد تفسيرهما
هنا بواسطة صورة بسيطة، ولكنها رائعة تلخص دلالة فعل التشويه الذاتي عند
أوديب.

(1) P. 1021 f. (18 January 1931).

«لا أحد فهم الصرخة التي أطلقتها إذ ذاك» «إنها الظلمة، يا نوري!» وأنت لم تفهمها أكثر، إن أحس بذلك جيدًا. لقد شمع أنين، وكان ذلك إثباتًا. كانت الصرخة تعني أن الظلمة أضيت فجأة بنور خارق، أثار عالم الأرواح... وبينما كانت السماء تتغطى أمامي بالظلمات، كانت سمائي الداخلية في اللحظة نفسها ترصع بالنجوم» (ص 117-118).

يطور أوديب تجربته الخاصة إلى عقيدة صوفية:

«سواء كان العالم الخارجي يحتجب عن الرؤية الفيزيقية، تفتحت داخلي، ما يشبه نظرة جديدة على الآفاق اللامتناهية لعالم داخلي... وهذا العالم غير المحسوس (أريد القول إنه غير مدرك بحواسنا)⁽¹⁾ أعرف الآن بأنه هو الوحيد الحقيقي» (ص 119).

«أن افتتحت عينه الباطنية، حتى كان طبيعيًا بالنسبة إليه أن يجرد نفسه من الملوك الخطير الذي منحني إياه جريمتي» (ص 120).

وبمزيد من الإتقان لتصوير الأسطورة اليوماية المنطوي على مفارقة تاريخية، يحمل جيد أوديب قريبًا جدًا من العقيدة النصرانية في الخطبة الأصلية. وحتى صوره ذات مصدر مسيحي واضح:

«أعتقد أن عادة أصيلة تصيب مجموع البشرية، بحيث حتى النخبة يصيبها الفساد ويحكمها الشر والهلاك، والإنسان لن يستطيع الإقلاات دون المساعدة الإلهية التي تفله من هذه البرقة الأولى» (ص 121).

(1) Cf. *Le Français Moderne*, Vol. XXV (1957), p. 198.

المجلد الأول تطور الصورة عند جيد

إن تيزيه يحترم مرقف أوديب، ولكنه يقابله بفلسفة أكثر نشاطًا وممارسة للحياة، شبيهة بفلسفة فاوست جوته في نهاية مشواره. لقد منحت كلماته الموزونة والصفافية للرواية خاتمة ملائمة:

«سأظل ابن هذه الأرض وأظن أن الإنسان مهما كان ومهما حكمت عليه بالفساد ينبغي أن يلعب بالأوراق التي يملك... لقد صنعت مدينتي. وبعدي سيكونها فكري للأبد ويجلو لي أن أفكر بأنه بعدي، وبفصلي، سيتعارف الرجال وهم أكثر سعادة وحرية وأحسن. ومن أجل خير البشرية ألغت كتابي وعشت».

ليست الصور كثيرة جدًا في «تيزيه»، ولكنها لا تقتصر على الموضوعين الأساسيين اللذين يقعان في صلب الرواية. يتحرك جيد بسهولة كبيرة داخل الحدود الضيقة لوسيلته المفضلة، وقد جعل بطله الأثيني يروي قصته بأسلوب وصفه الكاتب نفسه بأنه شكل من أشكال الحكمة الأثينية: طريقة مدنية ومتكلفة بشكل طفيف، نصف مهجورة half-anachronistic، مع امتزاج قوي للتعبير العامة⁽¹⁾. في هذه اللغة العجيبة تتأوب الألفاظ النادرة مثل chrysoprases و adonide والألفاظ العتيقة مثل chu و rengerger⁽²⁾ مع الكلمات المعاصرة مثل imbrogli و corrida ومع التعبيرات المألوفة بل والسوقية مثل tout de go و monchou و coup de pied au cul، وقد أنتج هذا التمازج في الأساليب تأثيرًا حادًا وسافرًا. وتكشف الصور في الرواية التنوع نفسه في النغمات. وعلى الرغم من أن أغلبها ذو طابع ثقافي، فإن ثمة لمسة وصفية بالمصادفة:

«كان الخريف قد بدأ يخفق بدماء عذب» (ص 49).

(1) See R. Etiemble: "Le style de Thésée d'André Gide" Les Temps Modernes, Vol. II (1946-7), pp. 1032-8 esp. p. 1033.

(2) Cf. Gautier, Loc. cit. p. 38, and my remarks in *Le Français Moderne*, Vol. XXV (1975), p. 1991.

أو معارضة كوميدية:

«كنت بالتناوب ملكة الوحيد، بطله وكلبه وصقره... إنني
أكره أسماء التصغير» (ص 53).

أو مزيج بين المتخبط والسوقي على نحو ما هو في صورة ملكة الأمازون
انتوب التي قورنت بنمر أبيض أو نمر الجبل:

«كانت... ناقصة الثدي ولكن ذلك لم يكن ليشوهها إطلاقاً.
ركان لتدريها عن الجري والصراع أن صارت عضلاتها
مكتنزة ومشدودة مثل عضلات المصارعين. لقد قاومتها
فكانت تتخط بين ذراعي مثل نمر أبيض»⁽¹⁾ (ص 17-18).

إن الوظيفة الأساسية للصورة، من ناحية ثانية، هي توضيح
المعنى الرمزي لبعض الموضوعات الأسطورية التي تمثل أحدها في موضوع
الأبطال وبطل الفضيلة. وفي بداية قصته يلخص نيزيه متجزاته الخاصة في ألفاظ
جلية:

«كنتُ بعض الطرقات الخطرة التي لم تقترب منها النفس
الأكثر جسارة إلا وقد استول عليها الارتعاش، وصفت
المساء بحيث إن الإنسان ذا الجبين الأقل انحناءً، يتوجس
المفاجأة بصورة أقل» (ص 15، وانظر أيضاً ص 107).

لقد تحدت العلاقات بين العطل والأشخاص العاديين بواسطة بيرشو في
سلسلة من الصور الموجزة: «من الخير أن تسيطر النخبة بكل سمو فضيلتها على
الطبقة الشعبية، فبدون المنافسة والغيرة سنظل هذه الطبقة عديمة الشكل، ساكنة
وجامدة، ويلزم الحميرة لرفعها وهر عمل لن يكون أبداً ضدك» (ص 104).

(1) Cf. *Journal*, p. 1077 (16 September 1931)

اقترح تيزيه أيضًا رواية جديدة لأسطورة التيه التي أصبحت ها
مرًا لإغراءات اللذة الحية. إن عليه باستعمال القوة حتى يقود أصحابه خارج
الجو اللطيف بشكل خطير. «قالوا لي بعد ذلك بأنه كان يبدو لهم نازلاً من
قعة النعيم في اتجاه واد ضيق ومظلم، عائداً إلى هذا السجن الذي كان في دواتنا»
(ص 85).

لقد كان لجيد انجذاب كبير نحو أسطورة دايدلو وإيكارو، وقد تردد بعض
الوقت فيما إذا كان عليه أن يعالجها في كتاب منفصل أو إقحامها في «تيزيه»⁽¹⁾. في
الرواية، ينسر إيكارو بنفسه طموحاته: «على المستوى الأفقي، تعبت من التيه.
أزحف وأريد أن أنطلق وأغادر ظلي ودسي وأرمي نقل الماضي! زرقه السماء
تجذسي، أيها الشعر! أشعر أنني أعلو. يا روح الإنسان سأصعد حيثما ارتفعت»
(ص 71)

لقد أدهش تيزيه أن يسمع بأن إيكارو حي وميت معاً، وقد وقع لدايدلو أن
حدد الرمزية العميقة لقدر ابنه:

«كل واحد منا لا تحاسب روحه بشكل خفف يوم
القسطاس الأعلى، لا يعيش حياته ببساطة. في الزمن، وعلى
مستوى إنساني، يتطور وينجز قضاءه ثم يموت. ولكن
الزمن نفسه لا يوجد على صعيد آخر، أي، الحقيقي والحالد
حيث تسجل كل حركة تمثيلية وفق دلالتها الخاصة. لقد
كان إيكارو، من قل أن يولد وحتى بعد موته، صورة لتعلق
الإنساني والحث وتطلاق الشعر، هذه الصورة التي
جدها طوال حياته القصيرة. لقد لعب لعبته كما ينبغي
ولكنه لن يقف في حدود ذاته هكذا يحدث للأبطال. تدوم
حركتهم ويتناوها الشعر والفنون لتصبح رمزاً دائماً. وهذا ما

(1) Cf. *Journal*, p. 1077 (16 September 1931).

يجعل أوريون، الصياد، لا يزال يطارد الرحوش التي صرعا
طرا لحياته، في حقول البروق المهجّة، بينما تحلّد في السماء
صورته المرصعة مع حبلته» (ص 73).

لقد كانت كتابة «نيزيه» بالنسبة إلى جيد تجربة معشة ونوعاً من التجدد
لروحي، فقد كتب في يوميه يوم أنهى كتابه: «مذ شهر كنت أعمل فيه يوميّاً
ويشكل متواصل تقرّيباً، في حالة من الحساس السعيد الذي لم أعهده منذ مدة ولا
أخال أنني سأعده يوماً ما. لقد كان يبدو لي أنني عدت إلى زمن «كهوف الفاتيكان»
أو «بروميثيوس»⁽¹⁾. إن اللذة التي وجدتها جيد في العمل وضحة في الأسلوب.
بعد اللغة الجرداء وغير الملهمة في ثلاثية «مدرسة النساء»، تكشف «تيريه»
ملاشك عن بحث جديد لقدرات جيد الفنية. لا نعتز على صور كثيرة في الكتاب،
وأغلبها ليس جريئاً أو جديداً بشكل خاص، ولكن مع ذلك فإنها بتلاؤمها
«لاميكسي وبساطتها المعتدلة وسحريتها اللطيفة، وحكمتها اهدنة والمعتلة،
تصف ضمن أجود الصور في النثر المردي لجيد

* * *

في مقال حول أسلوب جيد نشرت سنة 1911، كتب جاك ريفير حول صورته

ما يلي:

«إنها ليست مؤلفات شاعر. إن أسلوب جيد لا يعيد خلق
الأشياء أمام أعيننا. وينبغي ألا نطلب منه أن يجعل لنا
الكون عروساً. إن صوره النادرة صائفة، ولكنها ليست من
تلك الصور التي نعوض فحاة الشيء، وتمثله بالغائه. إنها
تضاف إليه بتلقائية لطيفة وتشرحه. وفي الغالب، يأتي
الأسلوب عارياً من الصور»⁽²⁾

(1) *Journal*, 1939-49; *Souvenirs*, Paris (1954 ed.), pp. 269 (2) May 1944).

(2) *Op. cit.*, p. 180

لقد لاحظ نقد آخرون ممن قاموا بدراسة دقيقة لأعمال جيد، ندرة الصورة في أسلوبه⁽¹⁾. إلا أنه في ضوء المادة التي تم تجميعها في هذا الفصل، يشق علينا القول حقاً بندرة الصور في روايات جيد. فقد عثرت على أزيد من سبع مائة مثال في التشبيه والاستعارة؛ وهو مجموع هائل بالقياس إلى الحجم المحدود لأعماله السردية. وليس من الصعوبة تفسير التناقض بين هذه النتائج والانطباع العفوي للنقاد. فإذا كانت الصور تندر نادرة عند جيد فإن ذلك يرجع أساساً لطبيعتها غير اللافتة. إنها مختصرة جداً، وبسيطة وغير باتنة ومحبوكة بمهارة في السرد، حتى إنها لا تجذب الانتباه. والحق أن الصور المدهشة التي تلفت نظر القارئ العادي ونستقر في ذهنه، نادرة نسبياً. وهذه الندرة والغرابة هما اللتان تجعلان الصور أكثر تعبيراً. وكما لاحظ أحد النقاد بذكاء: «على الرغم من أنه أراد نشره أن يكون قائداً للطابع الشخصي وعارياً إلى حد لصرامة، فإن المعادة المستمرة لضرب من الكلمات، والسقوط المتكرر للجملة، والإشراق المفاجئ أو الدرة اللطيفة لمحسن لغوي وسط صفحة ما، يكفي لدمغه بطابع لا يُسمى»⁽²⁾.

وستظل عالقة بالذاكرة تلك المهمة العظيمة التي كلف بها جيد نقاده والنمثلة في رسم مسار وعيه من خلال تطور أسلوبه⁽³⁾. وتتجاوز هذه المهمة الغاية المرسودة للدراسة الحاضرة، غير أننا نملك على الأقل جميع المعطيات لرسم تطور الصورة عنده. ويتفق جميع النقاد على أنه بقدر ما يمضي جيد في النضج بقدر ما يظهر أسلوبه ويخلصه من العناصر الخارجية إلى أن أدرك ما أسماه بيركين بهذه السلسلة وهذا الصعاء المحير اللذين يصنعان الكتابة عند جيد⁽⁴⁾. هنا صحيح من غير شك، ولكن لا يبدو أن هناك صلة مباشرة بينه وبين تطور الصورة عنده، وإلا فإننا ستوقع افتقار «مزيفو النقود» للصور بينما هي في واقع الأمر غنية بها نسبياً.

(1) Bards, op cit . p. 140; Hytier, op. cit., p. 67.

(2) Bendz, Loc. Cit.

(3) See above, p. 2.

(4) Op cit . p. 121; cf. also Starkie, op. cit . p. 58, and Lafille, op. cit., p. 494

وفوق ذلك، فإننا حتى وإن قاربنا المتشكل بذهن متفتح، ملن يكون من الهل علما رسم محنى الصورة عند جيد. إن التنوع الشديد لأعماله والتأثيرات غير المباشرة المتضمنة في الشكل المفضل لديه والمتمثل في «المحكمي»، جعلت المقارنات بين الروايات المتنوعة موضع صعوبة فصولي. ومع ذلك فإن نعمة انجماات واسعة برزت بصورة واضحة، بالنسبة إلى الجانب الكمي، وبعد الفئانية الساتبة في «أندريه وولتر» تنفر الصورة على مستوى ثابت تفرييا، إن هناك تراجعاً مؤقناً في «الباب الضيق» وعودة في «إيزابيل» إلى الرتبة السابقة نفسها، على نحو ما كان من قبل وسنستمر بعد ذلك في الكتب الثلاثة القادمة، وفي «السوق» عن نمو متميز في حيوية الصور المستعملة وتنوعها أكثر منه في الجانب الكمي.

هذا، التلغق سينامي في «مريفو النقود» حيث الصور أكثر اختلافاً وتعقيداً وتنوعاً من أي كتاب سابق. ولقد أعقبت هذه اندرودة سقطة حاتة، ففي ثلانية «مدرسة النساء» أهملت الصورة باستثناء الجزء الأوسط القصير حيث استخدمت باعتبارها وسيلة للتصوير الشخصي والمحاكاة الساحرة لقد سجلت «ميزه» بحثاً حلاقاً آخر لم يصل مع ذلك إلى المستوى السابق، ولعل هذه المعطيات أقل دلالة من خصائص الصور، وخاصة بروز ونمو أو اختفاء بعض الأنماط الاستعارية. وإذا كان الوجه السلي يتمثل في أن الخاصية الأكثر قبولاً للملاحظة وهي ندرة كثيرة للصورة تطابق بعض لترعات الأساسية لشخصية جيد وتقنية السرد.

١) الصورة الفكرية: لجيد ولم شديد بالصور المنطقية المثيرة المستمدة من العلم والتكنولوجيا والموسيقى ومصادر مماثلة. وتنضج هذه النزعة في أغلب رواياته بما فيها الروايات المبكرة. وقد وصلت إلى قمتها في الصور التحليلية في «مريفو النقود». وتكمن الخاصية المميزة لهذه الصور في الوضوح والدقة وجهر طابعها المجرد والموضوعي.

(2) الصورة باعتبارها شكلاً من أشكال الظرف والمكانة: هذا النوع ليس منتشرًا بالانتساع نفسه الذي حصل للنوع السابق. إنه يزدهر في المناخ الأسلوب «السوي» وقد برز أول مرة في «بالود» وبلغ أوجه في «الكهوف»، وظهر أيضًا في «مزيفو النقود» ومن بين الحكايات «Récits» «إيرابيل» و«نيزيه».

(3) الصورة باعتبارها وسيلة للتصوير والتهكم: وتجلى صور هذه المجموعة على نحو أكثر في الحكايات، حيث يقرر جيد الاتصال عن الراي وتصويره أو الخبرة منه عبر خصائصه اللغوية. والمثالان الكلاسيكيان هما «السيمفونية» و«روبر». والتقنية نفسها طقت على نطاق واسع في حوارات «الكهوف»، وظهر أيضًا في «مزيفو النقود» وبدرجة أقل في بعض الكتب الأخرى: «مدرسة النساء» و«إيرابيل».

(4) الصورة الوظيفية: حيث نحدد في المقام الأول الرموز الكرى التي تشكل أساس الإيحاء أو تلخص دلالة الروايات المتنوعة، بعضها محفوظ في عبارات الكتب «المتنوع»، «الباب الصغير»، «السيمفونية الرعوية»، «المزيفون»، ولكن كل رواية تقريبًا تمتلك رمزها أو رموزها الأساسية: البحيرة المستديرة في «أوريان» وحافز الخوف من الاحتجاز في «بالود» والطرس في «اللاأخلاق» ولعبة الطفل المحطمة في «إيرابيل» والفشريات ورمزية الفعل المجاب في «الكهوف» وموضوع العمى الجسمي والحلقي في «السيمفونية» و«نيزيه» وخط أردمان وأساطير إغريقية أخرى في الكتاب الأخير. ويمكن أن نضيف إلى هذا عددًا من الرموز الثانوية التي حدثت في سياقات مختلفة: حائز الاختلاف المتنوع والدلالة الاستعارية للمرايا والصور النباتية المهمة مثل الحنظل في «اللاأخلاق» ورموز أخرى.

وهناك صنف ثانٍ من الصور الوظيفية أي تلك التي تضطلع بدور حيوي في تطور القصة. مثال على ذلك ملبوسات «أندريه وولتر» وكوابيسه وهو على حافة

الحنون وحادث الأيدي القاسية الذي أصبح هاجس الأذى مع فنانان. وفي شكل أقل أذى، الانسجام المتزامن وتماثلات أخرى ابتكرها القس لجعل العالم المرئي مبهومًا من لدن جرترود.

إن الانطباع الأخير الذي تركه لدينا دراسة الصورة عند جيد ذو طبيعة مبهمة. وواضح أن جيد لا يعد ضروريًا من الدرجة الأولى أي ما أطلق عليه مرة حينئذ «مولد الصور». وإذا ما قبلنا التمييز الذي وضعه الأستاذ برونو بين نوعين من صانعي الصور: «الكيميائيون» وهم الذين يعبرون عن أنفسهم بواسطة تشبيهات واستعارات فكرية، ثم «الملمهون» وهم الذين تنتج عندهم الصورة من إدراك حسي وحاسم للتماثلات⁽¹⁾، فإن جيد سيمضي بوضوح إلى النوع الأول. إنه يتحفظ بشدة في استخدام الصور، ومن المؤكد أنه أنكر دعوة بروست لأن تكون الاستعارة وحدها قادرة على أن تمنح الأسلوب الخلود. ولكن من الواضح، بالمثل، أنه يمتلك نظرة حادة في التماثلات، وخاصة تلك التي تنطبق على النزعة العلمية والتحليلية لفكره. إن صورته ليست غزيرة أبدًا، وقليلًا ما تكون استعاراته جريئة أو مروعة، ولكنه صاغ عددًا هائلًا من الصور الدقيقة والملائمة واللطيفة لقد كتب إزرا باوند مرة: «من الأفضل عوص إنتاج كتب عديدة، تقديم صورة واحدة على مدى الحياة» (ص 95). فإذا ما حاكمنا جيد بهذا المقياس، فليس يكون أسلوبه بالتأكيد ناقصًا

قد يكون من مظاهر نشاطه الذهني أن تقوم آخر جملة كتبها على صورة. لقد استغرق، سنة أيام قبل وفاته، حتى وقت متأخر من الليل في قراءة مذكراته، وكان تعبًا وقلقًا. وقد تساءل عما إذا كان ممكنًا وضع لمحة أخيرة في عمل العمر، ثم رفع نظره إلى السماء فرأى الشمس تؤذن بالشروق ليسجل صورة حكيمة

(1) "L'image dans notre langue littéraire" *Mélanges Danzat*, Paris (1951), pp 55-67.

oraculaire: «إن وصفي الخاص في السماء، بالنسبة إلى الشمس، ينبغي ألا يجعلني أعتبر الفجر أقل جمالاً»⁽¹⁾.

ولعل أفكاره ترجع إلى الأبطال الأسطوريين الذين تحدث عنهم في روايته الأخيرة، ومنهم أوديب الذي اشتملت سماؤه الداخلية بالجوم في الوقت الذي وقع فيه العالم الخارجي في الظلمة، وأوريون الصياد الذي مازال يطارد الوحوش التي صرعاها على الأرض. «بينما تغلد في السماء صورته المرصعة مع حبلته».

(1) Quoted by C. Day Lewis, *The Poetic Image*. London (1974), p. 52

الفصل

الثاني

2

رمز البحري رواية

«مولن الكبير»

«عندما أملك قدرًا كافيًا من الصور، أعني عندما أملك
المراع والقدره كي لا أرى إلا هذه الصور، حيث أرى
وأحس العالم الميت والحى ممزجًا بحرارة قلبي، حيث
يمكن أن أصل إلى التعبير عما لا يتأتى التعبير عنه».

كتب آلان فورييه هذه الكلمات في سبتمبر 1906 في رسالة إلى صديق
شاب⁽¹⁾، في الوقت الذي كان تصميم روايته الأولى والوحيدة قد أخذ شكله في
دهنه إن العبارة دالة، وعلى المرء أن يكون محترسًا وذلك بقراءتها كثيرًا. واضح من
السياق أن الصورة لا تعني هنا التشبيه والاستعارة، ولكنها تفيد الصورة الذهنية
أي استرداد التجربة الماضية لم يكن قصد الكاتب بآية حال عمجد أهمية الصورة
في الأسلوب الأدبي، فعند البداية، اسمت هاليته بالبساطة على الرغم من أنها
استنفذت بعض وقته قبل تحقيقها وفي وقت مبكر، في مارس 1906، حذر أخته
إيزابيل، السبده ريفير لاحقًا، من «الكلمات والنظريات والجميل ثلاثية الألوان»،
التي تصع حجابًا بين الكاتب والعالم:

(1) *Lettres d'Alain-Fournier au petit B*, Paris (1930) p. 26 (20 September 1906)

«أن تعبر عن الحياة كما هو أنه لا تحجبك عنها الكلمات، أن تعبر عنها مثلما قد يحدث في البدايات الأولى للعالم... أن تعبر عنها مثلما يحدث في الدهشة الأولى للطفولة، أن تعبر عنها ببساطة تمامًا بالشكل الذي نشأت على رؤيتها»⁽¹⁾.

وفي موضع آخر يصف هذه البساطة بالفاظ من التوراة:

«أريده أن يكون في بساطة مروعة... إن الأسلوب الذي سأستعمله هو أسلوب القديس ماتيو إنها فرنسية المسيح، كما قال لافورج»⁽²⁾.

وفي رسالة إلى صديقه وصهره جاك ريفير تحدث عن «طريقه إلى دمشق».

«عثرت على طريقي إلى دمشق في مساء جميل وقد شرعت في كتابة قصتي البسيطة على نحو مباشر مثلما أصنع في

(1) *Lettres d'Alain-Fournier au petit B.* Paris (1940), p. 122 (17 March 1906).

(2) J. Rivière et Alain Fournier. *Correspondance*. 1905-1914, 4 vol., Paris (1926).

رسائل، فقرات صغيرة مضغوطة ومثيرة... ومن ثم بدأت سيرها التلقائي»^(١).

لقد قصي آلان فورييه سبع سنوات يعمل في رواية «مولن الكبير» وخلال هذه الحقبة الطويلة، خضع أسلوبه لبعض التغيرات الدالة كتب بين 1907 و1911 أيضًا الكثير من السكتشات والقصص القصيرة، طبع بعضها في المجلات. هذه الأعمال الباقعة التي قدم نشرها ريفير فيما بعد بسنوات كثيرة، تحت عنوان «معجزات»، باهتة إلى حد لا يمكن أن تعطي صورة متفحة عن تطور أسلوب آلان فورييه، ومع ذلك فلما تبين جلاء تعاطيه لشكل أدبي رفيع، مثقل بالاستعارات والتشبيهات الزخرفية. إنه يكاد يكون مستحيلًا التعرف إلى كاتب «مولن الكبير» في فقرات شبه رمزية مثل الفقرة الآتية، حيث يلغى الإصراط في الصرور المتجانسة حدودها الخاصة.

«إسي أقاوم هذه الفكرة، مثل الدوار، مثل نظرة فتنه، مثل الطيران الموم لملك قاسر» («في الحديقة الصغيرة جدًا» ص 138)

«هذه الأغنية التي استمعنا إليها، تشبه قصرًا من الذهب والورد بين صفصاف ضفاف الماء، وتشبه امرأة ترفع كأسها المزهر بدسوح الفخر، وتشبه الوجه الأكثر عاطفة وهو يحتفي، بمقدمة المركب، في أكمام الدياج» (*la partie de plusir*، ص 155).

وكما عبر عن ذلك ناقد معاصر، فإن الكاتب الشاب ما يزال يعرض عن تشطيط سطر، فهو لا يريد أن يكون انتقائيًا يدخر بعض صوره وذكرياته من أحل عمل مقبل⁽²⁾.

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol IV, p. 252 (13 Septembre 1910), cf. *The Introduction to Rivière's Edition of Miracles* Paris (1924), p. 59, J.M. Delcœur, *Alain Fournier ou la pureté retrouvée*. Paris (1957), pp. 175 ff
(2) R. Gibson, *The Quest of Alain-Fournier*, London (1953) p. 105.

تمثل الخاصية الرمزية النموذجية لهذه الصور المبكرة في نزعتها التراسلية، ويتضح ذلك في الفقرة المقتبة أعلاه كما تطالعنا أيضًا في بعض الأمثلة:

«رائحة أنثوية، أمومية ومنزلية، طرية مثل نزول الليل»
(«جسد المرأة»، ص 131).

«كان لنار الخطب، ذات الحرارة المظلمة أن تدفن قدميك
العارين بين يديها، بقية الليل» («المناورات الكبرى»، ص 169).

أسلوب هذه الأعمال المكرة فاسد، ليس فقط من ناحية نقل الصور المحض وتناثرها، ولكن أيضًا لطابعها الاصطناعي، وغالبًا ما تكون التماثلات متكلفة وغير مقننة مثلما نجد في هذه الفقرة:

«لقد أضيء المنزل الناعم القخم في مرتفعاته، مثل امرأة
يافعة يتنظر خروجها من بين الأشجار التي كانت توارى بها.
اشتعل زجاج النافذة الكبيرة، تحت المجرة، رساد الظن أننا
بإزاء هوة عجيبة مشرعة على فجر آخر... إنها تسير بجانبه،
ويبدو نفس كلماته السريعة أكثر عذوبة من ذراع امرأة يحيط
بالعنق» («مادلين»، ص 14).

ولم تنج بدورها «معجزة السيدات الثلاث» المنشورة في أغسطس 1910
والناضجة تقنيًا، من هذه النقائص:

«أكوام الثلج ترمف حول رؤوس النساء الثلاث مثل
سرب الطيور العجيبة، التي تحب نقر وجوهها، أو مثل
حشرات الماء التي يجذبها ضوء العيون» (ص 177).

بعد شهر تقريبًا من ظهور هذه القصة، أخبر آلان فورلني ريفيير عن قصته:

«طريق إلى دمشق» التي مثلت التحول الكبير في أسلوبه،
وملاحظ هذا بشدة في القصتين القصيرتين اللتين كتبهما بين
هذا التاريخ وبين نشر «مولن الكبير».

ولقد اختفى تراكم التناثرات المتنافرة، وأصبحت الصور نفسها أكثر تلاؤماً
وتحفظاً وأحياناً يظل هناك نشاط مثلما الأمر في هذا التشبيه:

«في هذا المنظر الهادئ حيث ينتهي الصيف، مر قطار مثل
حسرة» («معجزة المراة»، ص 184).

ولكن هناك أيضًا بعض التشبيهات الملائمة والمعبرة:

«كانت هناك في مرح محاور بدواب حواجز المدخل الكبير.
آلة المدراس، نسمع دويها منذ الصباح مثل زنبور ضخمة تم
الإمساك به في العنبر» (ص 187).

«كانت له ملامح قصيرة وفم بارز مثل سمكة» («الصورة
الشخصية»، ص 199).

«قراءة مثل دبوس طويل رفيع متوغل في قلب المراهق الذي
كنت» (ص 204)

كانت هذه المقطوعات الثرية، محض تمارين تنفلت مؤقتاً من الجهد المدعم
الذي ساهم في كتابة الرواية. وتسجل رواية «موس الكبير» لنقطة النهاية للتطور
الأسلوبي الذي نلمح بعض ملامحه في الأعمال المبكرة، ذلك أن بغائها المخففة
وإيقاعاتها الناعمة وتفصيلها الزخرفية واعتماد الفروق الموحية، يشكل جواً
يمكن أن تصطبغ فيه الصور بالدور المفيد بل والمهم، ولكنه يضع بعض الحدود
في المجهر. ولقد وصف أحد النقاد هذا الأسلوب بكونه «غنائياً على نحو يفوق
العادة وثرثراً بالصور ومبثراً واستعارياً وموسيقياً»⁽¹⁾، وهذا لا يصدق إلا جزئياً.
وبالتأكيد أن العنصر الاستعاري جوهرى - صورة في كل ثلاث صفحات ذات
الحجم الصغير⁽²⁾ - إلا أن الصورة في كليتها غير بارزة وإن كانت في ذاتها تنطوي
على أصالة كبيرة، إذ إن بعضها يمتلك خاصية «الطراوة العصبية على الإمساك

(1) A Léonard, *Alain-Fournier et le Grand Meaulnes. Essai d'interprétation
littéraire et psychologique*. Paris (1943), pp. 261 2

(2) Paris (1933 ed)

اتى أعجب بها جيد في الجزء الأول من الرواية⁽¹⁾، وهي في الوقت نفسه تنسم في الغالب بالقصر والبساطة وتضيف للسرد نغمة سريعة الزوال دون إعاقته أو صرف النظر عنه. ومن ناحية ثانية فإن المظهر الأكثر أهمية في الصرر هو الدور البيروي البار الذي تلعبه في التأثير الكلي للكتاب، وهذا يصدق بشكل خاص على نوع من الاستعارات المتكررة باستمرار والتي لا تنفك عن السج الأساسي للرواية.

(1) *Journal* p. 1150 (2 January 1933)

الفصل الثاني. رمز البحر في رواية «مولن الكبير»

وحتى القارئ العابر يصدمه هذا التردد وهذه الخصية الغريبة والمسكونة إلى حد ما لصور البحر في رواية «مرلن الكبير». لقد علق مجموعة من النقاد على هذه الخصوصية⁽¹⁾، ولكن دلالتها الكاملة لن نفكر إلا إذا وضعت مقابل خلفية الصور ككل. وسنجد أن صور البحر ليست عديدة فقط - هناك نهاية عشر مثلاً، أي سبع المجموع - ولكنها تتضمن إلى حد بعيد التشبهات والاستعارات الأكثر فائدة في الكتاب وتشكل العديد من الأنماط المتميزة التي تتردد مثل اللوالم في القصة. أول هذه الأنماط يميم علاقة استعارية ثابتة بين البحر وأحد الموضوعات المهيمنة في الرواية، الموضع الذي تكرر ظهوره مرات وعاد مرة في الجملة الأخيرة من الكتاب؛ إنه موضوع المغامرة⁽²⁾. لقد تم تشبيه المغامرة في

(1) See for example Desonay, op. cit., pp. 40-3; Gibson, op. cit., pp. 234f; Léonard op. cit., p. 50. R. Champigny, *Portrait of a Symbolist Hero. An Existential Study of the Work of Alain Fournier*, Bloomington (1954) p. 113; H. Gillet *Alain Fournier*, Paris (1948), p. 313, A. Sonet, *le Rêve d'Alain Fournier*, Charleroi (1946), pp. 182ff

(2) ينتهي الكتاب بهذه الجملة: لقد تحيك في الليل، يغطي ابنته بمعطف ثم ينطلق معها في معامرات جديدة. وحول التردد الملحوظ لكلمة «المغامرة» في الرواية. انظر ليونارد، مرجع سابق، ص 263.

مدّها وجزرها بحركة الأمواج، بينما صوّرت البقايا الكثيثة للمغامرة الكبيرة مثل حطام سفينة على الشاطئ. ولقد رُضعت هذه الصور في النقط الحرجة من القصة، وتقارب التشابه في التعبير يضمن التعرف إليها. لقد ظهر موضوع الموحة الأولى مع بداية الرواية. وبعد التفاصيل الواقعية القليلة حول المدرسة باتت أغات انتقلنا فجأة وبلا توقع إلى مستوى أسلوب مختلف تمامًا، ولأول مرة نجرب هذا التحول المميز للعصر⁽¹⁾.

«هذا هو التصميم الموجز لهذه الإقامة التي انصرفت فيها
أعز أيام حياتي وأكثرها قلقًا. الإقامة التي انطلقت منها
مغامراتي وعادت إليها لتتحطم مثل أمواج على صخرة
قاحلة» (ص 2)

تكرر الصورة نفسها في موضع مشابه، مع بداية الجزء الثاني. وهناك وقفة عند هذه النقطة من سمر القصة: لقد رجع مولن من «الدومين Domain» الغريب ولكنه فقد كل أثر له، وبما كأن مغامرته قد بلغت نهايتها المحتومة. ولقد أعلن الظهور الحديد لصورة الموجة تدخل القدر واستأف المغامرة:

«كان ذلك بالضبط مساء يوم الخميس، نحو نهاية الشهر،
عندما وصل إلينا الخبر الأول عن «الدومين» الغريب أي
الموجة الأولى لهذه المغامرة التي لم يعد للحديث عنها» (ص
126-127).

لقد تحقّق حافر حطام السفينة على الشاطئ، الذي يعد تنويعًا خفيفًا للموضوع الاستعاري نفسه، لأول مرة عندما اختفى مولن وعادت عربته إلى القرية فارغة. ولا ترمز الصورة هنا إلى البداية بل إلى النهاية الواضحة لإحدى المغامرات:

«تقدمت إلى الصف الأول ونظرت مع الآخرين إلى هذه
العربة الضائعة التي عادت إلينا مثل حطام استرده المد

(1) Desonay, op. cit., pp. 243f

البحري وربما الحطام الأول والأخير لغامرة مولى» (ص 65).

ونقد استخدمت الصورة نفسها لوصف خيبة أمل مولى عندما التقى أخيراً بإيفون دو كالي «أميرته البعيدة» ليحد فقط بأن المبدأ الأساسي لنحته عن السعادة هو أن يظل موضوع البحث غير محقق لقد واصل بعاد شديد تحقيقاته النفسية بشأن كل الأبهة التي رآها مرة في «الدومين»:

«يبحث مولى عن كل هذا رغبة فريدة، كما لو أنه أراد أن يقتنع بأن لا شيء يعرض مفارقه الجميلة، وأن الفتاة الصخرة التي تجلب له حطامًا قادرًا على أن يعبرهن بأسمها لم يجلي معًا، مثلها يجلب الغطاس من عمق المياه حجرة كريمة وطحالب» (ص 267).

تتمركز هنا الصورة بواسطة استعارة «بحرية» أخرى تؤكد أيضًا بعد المغامرة الضائعة وتعدّل البحث المينوس منه.

ويقوم حذف استعاري ثانٍ، ورد مرات متعددة، بنسخه غرفة أو منزل بمركب يبحر وسط المحيط أو يرسو على الشاطئ. إن هناك شيئًا طفيفًا في هذه الصورة، يحيط الموضوعات الأكثر تداولاً بهالة من السرية والمغامرة. لقد تحول القسم في مدرسة القرية إلى مركب في البحر:

«في الساعة الثانية بعد الظهر، في اليوم التالي، يظهر قسم الدروس العليا واضحًا وسط المنظر الطبيعي المحمد، مثل مركب في المحيط. لا نحس هناك بالماء المملح ولا بالشحم الأسود، مثلها في مركب للصيد، ولكن سمك الرنك المشوي على المقلاة والصوف الأشقر لأوتك الذين تدفؤوا عن قرب أثناء دخولهم» (ص 24).

وعندما زار الراوي قرية مجاورة في عشية صيفية هادئة، ذكرته المنازل على طول أحد الخنادق بمراكب راسية ذات أشعة مرفوعة.

«كانت المنازل، التي ندخلها مرارًا بجسر خشبي صغير،
مرصوفة كلها على حافة حفرة تنحدر إلى الطريق، مثل كثير
من المراكب بقلوعها المطوية والمشدودة إلى هدوء المساء»
(ص 236-237).

ولقد بلغ هذا الحافز أقصى قسوته التعبيرية في مشهد بعد زفاف مولن ويثون
إدوكالي. بعد أن غادر آخر الصيوق المكان، أصبح الزوجان الشبان في عزلة تامة،
والصوت الوحيد الذي يكسر الصمت يأتي من أغصان الشجرة الوردية التي
تصطدم بزجاج النافذة، وبعد انفصال طال بينهما، انطلق مولن وعروسه معًا في
مغامرة جديدة. «مثل مسافرين في سفينة تسير على غير هدى، كانا في ربح الشتاء
الشديد عاشقين محتجزين بالسعادة» (ص 288-289).

يتمثل الحافز الاستعاري الثالث المرتبط بالبحر في غرق السفينة. وقد سبق أن
رأينا بقايا المعامرة تفارن أحيانًا بحطام السفينة على الشاطئ. وهناك صور أخرى
بعدة أخذت من المجال نفسه، بعضها بمثابة ذكريات أدبية. إن عنوان الفصل
الثالث من الكتاب هو جملة مأخوذة من «روبنسون كروزو»: «كنت أتردد على
دكان صانع السلال»، ذلك أن مولن، في ليلة سفره الأول، ذكر صديقه الشاب
روبنسون في دكان صانع السلال:

«عندما رأيته هكذا، ضئعا في تأملاته، يظفر، كما لو كان
ذلك عبر مناطق الضباب، إلى هؤلاء الناس الهادئين في
عملهم، تبادرت إلى ذهني فجأة صورة روبنسون كروزو
حيث نرى المراهق الانجليزي، قبل رحلته الطويلة يتردد
على دكان صانع السلال» (ص 22-23).

وقد منحت حكاية أخرى حول غرق السفينة مقارنة مضحكة:

«خاب أمل مثل هذا الغريق الذي كان يظن أنه يحادث
رجلاً فاكتشف فجأة أنه كان إزاء قرده» (ص 202).

وفي موضع آخر، تميز الحافز بالغرابية والهلوسة تقريبًا:

«على الذي لا يريد أن يكون سميداً، أن يصعد إلى محزن الغلاء، وسيستمع حتى المساء إلى صفير غرق السفن وأنيها» (ص 276).

«طوبل، نحيف، مرتعش، عيون الخضراء المشوبة بالزرقة والحول، شاربه المتبلي على فمه الأنرم. كل ذلك يستدعي وجه غريق يجري على بلاطة» (ص 80).

ولقد تم استمداد تماثلات عديدة من المظاهر المختلفة للحياة بالبحر، فقد قورن مولن وهو يجوب المنزل الأعلى بحار برتاني متعرد على الحراسة:

«لم تكن الليلة الوحيدة، وقد أيقظتني ضجة خطواته، التي وجدته فيها هكذا يتسكع في الواحدة صاخاً عبر الغرفة ومجازن الغلال - مثل هؤلاء البحارة الذين لم يستطيعوا التخلي عن عادة التناوب على الحراسة والذين في عمو خصلتصهم البرتانية، يتيقظون ويرتدون ملابسهم في الوقت القانوني المعتد لمراقبة الليل الريفى» (ص 50).

ولقد أقيم نوابين الإبحار والحرق؛ ففي جوشيه بالحلم لوليمة في «الدومين» شاهد مولن بعض الشيوخ تبدو ملاحظهم كما لو أنهم ملاحون سابقون، والآخرين لهم سيما مختلفة قليلاً:

«كان مرتاحاً لرؤية أن هؤلاء لم يبحروا أبعد من أطراف الناحية، وإذا كنوا قد ترجحوا وجالوا أكثر من أسف مرة تحت الأمطار والرياح، فإنما كان ذلك لأجل هذا السمر القاسي دونها خطر، والمثمل في الجهد المبذول حتى نهاية خط المحراث وإعادته على التور» (ص 89).

بترنم فرانتر دو كالي أخو يقون البحري المبتدئ هو أيضاً، بمقطوعة موسيقية ذكرت الراوي بغناء البحارة في حانات الموانئ: «نوع من النسيم البحري يشبه ذلك الذي يتغنى به البحارة والفتيات في كباريات الموانئ لتفريج» (ص 110)



عندما شن بعض شباب القرية هجوماً زائفاً على منزل عائلة سوريل ادعوا
ركوب سفينة.

«انقصت الجماعة على مسكتنا مثل افتتاح السفينة... كان
المهجوم مباغتاً مثل افتتاح أحنت قيادته (ص 129-130).

هناك أيضاً توازن أو توازيان بين منطقة سولون المحاطة بالأرض وبين البحر.
إن الريح على السهل يبلل الوجه مثل رذاذ الموج (ص 280). وفي صورة موجزة،
تعزز تأثيرها بقلب نظام الكلمات: «يتكسر خشب الثوب مثل الموج على حاشية
«الدورمين»».

قبل محاولة تفسير الدور الذي يضطلع به البحر في «مولس الكبير» سيكون من
المفيد تتبع تطور هذا النوع من الصور في كتابات آلان موروني المبكرة. إن نظرة
حاطفة إلى الأعمال الثرية التي قام بنشرها ويقيم تكشف بوضوح تدمر أن
استعارات البحر كانت جليلة وتصب في الأساطير المتميزة الشائعة نفسها في «مولن
الكبير». فحافز الموجة على سبيل المثال، كان حاضراً هناك، على الرغم من أنه لم
يكن مرتبطاً بفكرة المعامرة:

«ثم تكسرت موجة الليل الأكثر ظلمة من الأمواج الأخرى
فأخذتهم» (ص 148، «مادلين»).

«امتزج بأحاديثهم صوت الغابة المتدفق حتى الزجاج المضاء
بأحاديثهم» (ص 170).

إن وضع هاتين الصورتين في مواضع بارزة لأمر ينطوي على دلالة، فالأولى
وردت في نهاية الفصل، والثانية في نهاية القطعة برمتها.

إن فكره الغرفة التي تشبه مركباً ينحرف بهدوء عبر البحر يشكل أساس أول
الصصوص القصيره الثلاثة التي جمعت تحت عنوان «الدورات الكبرى» ومع ذلك
لم يكن الكاتب الشاب يستطيع مقاومة إغراء تجويد التماثل:

«غرفة صغيرة... كنت تتجولين طوال الأيام الفاحلة في
المنظر الطبيعية الهائلة في لون السواد ولزرقه بس الأمطار

والسما، وكنت تصطدمين أحياناً، خلال صباح كتيب بأثار
طاحونة هوائية مهجورة، على قمة نشبه تلك التي غادرتها
(ص 159)

وتستمر الاستعارة على نحو متقطع أريد من صمحتين، إلى أن رُجدت الغرفة
ذات صباح فارغة، «قد جنح بها الشاء»⁽¹⁾

وتعود الصورة نفسها، مرة أخرى، على نحو أكثر تحفظاً، في مؤلف متأخر
«في صالتهم المفلقة، مثلما في مركب مشدود وسط التيار،
يتحدث هؤلاء النساء عن الرمن» («معجزة نساء الفدة
الثلاث»، ص 171).

لقد طهر حافظ الغرق أول الأمر في فقرة متوهجة:

«... مثل عريقين لا يتميزان يطفوان في الليل، آه لقد وجدنا
الصحراء حيث بسط أخيراً مملكتنا بلا اسم مثل خيمة»
«المنارات الكبرى»، ص 170)

لقد حل المصباح المضيء بالليل وتأثير ضوء القمر على منظر طبيعي، يعرض
صور البحر إلى ذهن الكاتب:

«ولكن يوقد هذا المساء المصباح المنزلي، مثل فانوس في
مقدمة مركب ضائع، مشحون بالحمى والعطش» (الجملة
الأخيرة من مسرحية. «في الحديقة الصغيرة جداً»، ص
140).

«جلس على محدر قرب مادلين على حافة ضوء القمر
الشامع، مثل منظر طبيعي تحت البحر» («مادلين»، ص
144).

(1) Correspondance Rivière-Fournier, vol. II, p. 334 (19 November, 1906).

إن قيمة هذه الصور المبكرة متفاوتة جدًا، بعضها يفتقر إلى النضج بشكل واضح، وهي ذات طابع كوميدي صريح، مثال ذلك عندما شوهدت زوجة الفلاح وهي تخاطب: «محبطاً من الفراخ البيضاء» («معجزة المزارعة»، ص 190). والأخرى تزدن بعض استعارات «مولن الكبير» الأكثر جذباً للانتباه. ولكن مهما كانت لهذه الرواية من ميزات جمالية، فإنها توضح أن صور البحر عند آلان فورنيي ليست مجرد نزوة عبثية ولكنها تجليات لفائدة هامة وعميقة الحذور.

لقد كشفت بعض الفقرات الدالة من مراسلة مولن عن انجذابه العميق للبحر وولعه به. فقد أخبرني رسالة إلى ريشير عن طموحه للتعبير بأكثر فندراً ممكن من الكثافة عن الحب والبحر والطراوة وظل القصور العتيقة. وبعد زيارة إلى الشاطئ الأطلنطي قرب بورردو كتب:

«كم أعاني. غميت ألا أقول ذلك، كما تمنيت ألا أتحدث تمامًا عن حبي، والآن بعد أن أصغيت بالشواطئ، إلى لبحر وهو يشرح لي.. حزن هادئ ثابت بنظرات ررقاء يتعذر سبرها»⁽¹⁾

إن مترجمي حياة آلان فورنيي، ومن بينهم في المقام الأول أخته إيزابيل جمعوا التجارب المتنوعة التي أفضت إلى هذه العناية المستغرقة بالبحر، فقد كان أبوه غالباً ما يلهو بفكرة البحث عن وظيفة عبر البحار، وأحد أعمامه كان من فرق «الرملة البحرية» بالسودان. وأحد تلامذة أبيه السابقين ذهب إلى الصين ليعود بنحف وقصص خيالية. ولكن حيال الصبي استبدت به على وجه الخصوص حكايات المعامرة، فقد قرأ هو وأخته عن الأسفار والقراصنة وخطر البحر، وفوق ذلك استبد به روبنسون كروزو «أبر كل الأحلام البحرية وغرق السفن المحبوب»⁽²⁾. ولقد سبق أن رأينا كيف أن ذكريات هذا الكتاب انتابته عندما كان يكتب «مولن الكبير». إن كل هذه الفتاريات المبكرة، الموحدة بطابعي الحزن والحنين اللذين كانت وراءهما إقامته في باريس، قاده في سن الخامسة عشر إلى

(1) Ibid Vol III, p. 232 (17 August 1907).

(2) *Images d'Alain-Fournier par sa soeur Isabelle* Paris (1938) p. 47

الفصل الثاني: رمز البحر في رواية «مولن الكبير»

مقادرة ثانوية فولتير إلى مدرسة بربست حيث أعد لامتحان المدخول إلى التدريب على السفن. ولقد قدمت أخته وصفاً حياً ورومانسياً إلى حد ما عن الخلفية العاطفية لهذا القرار

«هل كانت فكرة الإفلات من محيط الحزن هي التي أفضت به إلى الحسم في القرار؟ فمعرض فردوس الطفولة العذبة، مادام الأمر يقتضي التخلي عنه، أه لنبحث عن شيء أكبر ومثير - ليس ابتدأ بباريس السوداء هذه حيث كثير من السؤس والقطائع تكفىس الجمال -: البحر والغامرات | وروبسون كروزو والغاة وسهل اليابا ومهاجمة السفن ورياح التيفون. إنها شيء مضطرم، شيء بطولي، إنها فردوس آخر أكثر خطورة ولكن دونها حدود، إنها الفردوس نفسه الذي وعد به الفردوس الأول، حيث ستمكن الروح أخيراً من أن تبسط أجحتها اللامتناهية» (ص 169-170).

لقد كانت بربست تمثل، مع ذلك، خيبة أمل قاسية، وسيصبح الشاب الحساس بعد ذلك مثقلاً «بحزن هذه (المدرسة - السكنة - السجن) الغارقة في الظلام، حزن هذه المدينة الممطرة وهذا البحر بلا ألوان» (ص 173). وبعد ستة عشر شهراً غادر بربست لينتقل عن فكرة العمل البحري. ومع ذلك احتفظ برغبة حثيئة شديدة لحياة البحر! وبعد ستين، أثبتت ذكرياته عندما كان يعبر القناة إلى إنجلترا فكتب إلى ريشير:

«أتأسف لكوني لست ملازماً على هذا المركب أعيش بدلة سوداء، متسلطاً وخشياً عبر البحر، حتى أذهب يوماً إلى تولون Toulon طالباً يد فتاة منكبرة وشقراء، جاب أبوها المحيط خمس مرات»⁽¹⁾.

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. 1, p. 14 (9 July 1905).

كل هذه التجارب تلقي بلا شك بعض الضوء على صور البحر عند آلان فورنيي، فقد زودته بالمادة الخام من أجل مجموعة من التشبيهات والاستعارات. بعض معلوماته مستمد من الكتب، ولكن باستطاعته الحديث عن البحر بتلقائية وصدق اعتمادًا على المعرفة المباشرة. ولكن كل هذا لا يفسر مع ذلك لماذا يشغل هذا المجال الخاص هذه المكانة البارزة في صورته.

إن أسباب هذا البروز سيكولوجية في جزء منها وجمالية في الجزء الآخر. لقد ولد آلان فورنيي ونشأ بعيدًا عن البحر، فأحس أنه مأخوذ بقوة إليه، نهر يجسد - وإذا جاز التعبير - يرمز لأعمق الطموحات. إن له سحر العظيمة⁽¹⁾ والطهارة والمثال غير المتحقق، وأيضًا إصرار المجهول والمغامرة والسرية. ولقد لعبت الترابطات الأدبية هي الأخرى دورًا ما. إن صور البحر، هذه الخاصية العتيقة في التراث البلاغي⁽²⁾، اكتسبت مع الرومانسية مجموعة من القيم الرمزية، بعضها له صلة قريبة بالموقف الخاص لآلان فورنيي⁽³⁾، ولبودلير، على وجه الخصوص، تأثير مباشر عليه، فقد كتب في سنة 1906 إلى ريفيير: «أزهار الشر التي شغفت بها - بسبب كل ما أحييت في مكان آخر وكان هناك من قبل»⁽⁴⁾. وكيفما كان حين بودلير مختلفًا عن حين آلان فورنيي فإن هذا الأخير لا يمكن أن يتحقق في التعرف إلى نفسه في فقرات مثل هذه:

«بالنسبة إلى الطفل المحب للأوراق والطوايع
يساوي الكون شهيته الواسعة
أما كم هو كبير العالم في وضوح المصابيح
في عيون الذكرى كم هو صغير العالم
رحلنا في صباح ما، بدماغ يشتعل

(1) Cf. W. Jöhr, *Alain Fournier Le paysage d'une âme*, Neuchâtel (1945), pp. 18f.

(2) See Curtius, op. cit., pp. 128 ff.

(3) See W. H. Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea* London (1951), esp. pp. 65 ff.

(4) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. II, p. 267 (11 October 1906); cf. allotton, op. cit., pp. 144 ff.

وقلب كبير بالحقد والرغبات المرة
ونمضي على إيقاع الموج،
نرجع لا نهائياً على نهاية البحر «الرحلة»

لقد وضعت تفسيرات أخرى لتحليل ولع آلان فورييه باستعارات البحر. وهكذا تم اقتراح أنه، بإدخاله هذه الصور في وصف موطنه الأم سوبون، الجزء المحاط بالأرض من فرنسا، فإنه حولها إلى شيء بعيد وغامض، إلى «مطر طبيعي آخر» على حد تعبيره الخاص^(١). وبكلمات العاصفة الملائمة هنا بشكل فريد، بهذه الاستعارات: «تعاين عملاً بحرياً كبيراً نحو شيء غني وغريب»، ويتعلل الاقتراح الآخر في أن البحر بالنسبة إليه «رمز لكل ما طمح إليه وأخفق في بله»: رغبة أبه في السفر التي لم تتحقق، تجربة الحرمان ببريست، وأيضاً المصادفة العجيبة أن تكون فتاة أحلامه إيفون، التي لا يصل إليها أحد، المقيمة بنولود، انحدرت من عائلة بحرية وتزوجت في النهاية ضابطاً بحرياً^(٢). وأن تكون الأفكار الخاصة للكاتب الشاب أحياناً تسير على النهج نفسه، وأن تكتسب أحلامه المراهقة وظيفة بحرية حادة قوية بعد صدامه بإيفون، هو شيء واضح في الرسالة التي بعث بها إلى ريفيير والمنصوص عليها أعلاه، كل هذا ينبغي أن يضاف إلى عقدة سيكولوجية قوية نجد تعبيرها في استعارات البحر.

وفي الوقت نفسه ينبغي أن نتذكر أنه مادامت صورة تعبيرية لافتة للنظر قد تشكلت، فإنه من المحتمل أن تفرح نفسها من جديد على الكاتب ويعكس أن تتطور إلى نمط تعبيرى عادي. وهنا تكسي نصوصه المبكرة التي سعى فيها إلى اكتساب صنته أهمية خاصة. ويحتمل جداً، على ميل المثال، أن يكون الحافري الغرف والمنازل المصورة مثل المراكب، أصل في التجربة المبكرة («الماوريات الكري»، 1909) لباء محاولة كاملة عن هذه الاستعارة. لقد كانت المحاولة

(١) Cf. Champigny, op. cit., p. 133, on Alain-Fournier's "other landscape." See Jöhr, op. cit., p. 98 and passim; "The Other Landscape" of Fournier, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LVI (1941), pp. 266-79.

(٢) See Gibson, op. cit., p. 23

إخفاقاً ولكن التماثل استمر، فقد عاود الظهور في شكل جديد في «معجزة النساء الثلاث»، وقد استلهم في النهاية بعض أبرز الصور في «مولن الكبير». لقد بدأ حافز الموجة يتبلور مبكراً («مادلين»، 1909) على الرغم من أن ارتباطه بموضوع المغامرة لا يمكن إلا أن يبرز في المناخ الخاص للرواية. وحتى حامر السفينة الغارقة حضر بشكل جنيني في «المناورات الكبرى» كما رأينا. كل هذا لا يقصده التقليل من الدلالة السيكولوجية لاستعارات البحر، إنه يقترح فحسب أن معارضة الصورة الظهور ليس بالضرورة تحليلاً لاندماج عاطفي عميق الجذور، فقد يكون بساطة ناتجة عن تلازم الصورة وقدرتها التعبيرية

هناك العديد من صور الماء تماثل إلى حد ما استعارات البحر في «مولن الكبير». كان آلان فورنيي شديد الحساسية تجاه الرطوبة، فقد كتب عن المطر وكان له ولع خاص بصفة «شُلل»⁽¹⁾. وإذا كان يلمر أن يتنى تصيف ماشلاز للصور القائم على العناصر الأربعة، فإن اثنا عشر المتضاقر لاستعارات البحر والماء يضعه بلا ريب ضمن فئة الكتاب الذين يستقون تماثلاتهم أساساً من المجال السائل⁽²⁾.

لقد ورد عدد من صور الماء من قبل في الأعمال الثرية المبكرة. وفي «المازرات الكبرى» صورت السماء في يوم ممطر مثل بحيرة كبيرة:

«صعدنا إلى الأعصان حتى بللنا رؤوسنا في البحيرة الكبيرة
للسماء التي حركها الريح» (ص 168).

وفي موضع آخر شبه ضوء القمر، على نحو مألوف إلى حد ما، بطبقة مائية:

(1) Cf. Jolir, op. cit., pp. 23f.

(2) G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942.

«اكتشفت أن دخول الضوء السري للقمر إلى قلبنا، يشبه طبقة مائية خضراء مشوبة بالزرقة على مساحة ممتدة» (معجزة النساء الثلاث، ص 176).

وفي قطعة متأخرة هناك صورة لطيفة، ولو أنها اصطناعية قليلاً، لمزارع شبهت بجزر ررقاء في نهر:

«أشار إلى الوادي الذي يلتف ويحتفي بعيداً، مثل نهر بطي، محجوب بالضباب ومبذور بالمزارع في باقات من الأشجار تشبه جزراً زرقاء» (معجزة المزارعة، ص 184)

وفي «مولن الكبير» برزت بعض صور الماء حول إحدى قوى الطبيعة التي نعيم على المنظر الريفى، إنه الريح⁽¹⁾ فقد أوحى بها الصوت العجيب للريح الذي تورن بصوت الشلالات والأنهار الفائضة. إن البساطة الشديدة هذه الصور ثلاثة جداً لإثارة القوة الأساسية للظواهر التي تشخصها:

«من جديد هب الريح الشديد لأول عشة، كنا نسمعه يزجر مثل شلال، أو يمضي بصفير قوي يشبه صفير سعة السماء» (ص 108).

في هذه الصور، تحمل امشابهة بين الريح والماء طابعاً سمعياً، بينما تقوم في موضع آخر على انطاعات اللمس والحرارة:

«نسمة عذبة مثل ماء دافئ تسيل فوق السور» (ص 165).

من خلال وصف حلم من أحلام الطمونة، تم تصوير الضوء مثل سائل. وهذه المباشرة ليست جديدة ولكنها قد تعززت هنا بواسطة وسيلة تراسلية قوية:

«في هذا الموضع، كان يبل ضوء كثير العدوسة إلى درجة الاعتقاد بأنه يمكننا تذوقه» (ص 69).

(1) Cf. Jöhr, op. cit., pp. 174f and Gillet, op. cit., p. 313.

ووفق هذا الأخير تحتوي الرواية على اللوازم الأربع الآتية: الريح والبحر والصبح البعيد ثم الضوء والظل.

الفصل الثاني رمز البحر في رواية «مولن الكبير»

رشة صورة غير مألوفة تشبه يوماً مملاً بجريان الماء الأصفر في أخدود:

«نعلم أنه سيكون هنا مشهد اليوم الوحيد الذي سيجري

كاملاً مثل ماء مصفر في محرى» (ص 194)

وهناك صدى باهت لهذه الصورة مع نهاية الرواية حيث يضطلع الراوي بوصف عطلة صيفية مملة ورتيبة ويتحدث عن هذه «الأمم المصفرة الطويلة» التي يتم قضاؤها بالمدرسة الفارغة (ص 306).

وهناك مجموعتان إضافيتان من الصور في «مولن الكبير» تحملان طابع
التحرية المباشرة: الاستعارات المستمدة من مجال الحيوان والأخرى من المجال
العسكري. ترتبط صور الحيوان كلها تقريباً بالطيور، وتكشف عن معرفة القروي
الدقيقة بمظهرها وعاداتها. يتسم بعضها بنبرة كوميدية («المناورات الكبرى»، ص
168). وفي الرواية هناك العديد من التشبيهات ذات المسحة نفسها، فقد صورت
أم مولن، مع البداية بالوسط، مثل دجاجة قلقة فقدت أحد صغارها:

«إن المرأة ذات الشعر الرمادي، التي رأيته منحنية أمام
الباب، دقيقة من قبل، في مظهر متوسل وحائر كما لو أنها
دجاجة قد فقدت أحد صغار فقستها» (ص 8).

إن غطاء رأس العجوز يلائم تقريباً الكاريكاتير:

«وبسرعة أزاحت غطاء رأسها، وطوال المشهد الذي أعقب
ذلك، ظلت ممسكة به إلى صدره، مقلوباً مثل عثر في ذراعها
الأيمن المطوي» (ص 7).

ويبدو أن الكاتب قد استهوته هذه الصورة، فقد شه غطاء الرأس من حديد
بالعش في الصفحة الموالية:
وتقدّم تشبهات كوميدية أخرى الأوز والحجل باعتبارها تماثل الكائنات
البشرية:

«وكانت حولها الضحكات والضحكات والبطبات كما لو
أن سرياً من البط يطارده كلب» (ص 168).

«ما أن كدنا نخرج من البراة الكبيرة حتى انطلق دفعة
واحدة، مثل صفار الحجل الخائفة، شخصان من خلف
الأرجوحة البلدية التي تستند إلى سور ساحتنا» (ص 133).

هناك صورة أخرى لها علاقة بالطائر مختلفة جداً في نعمتها بصور إيشون
دوكالي في وهن شليد:

«كانت بالقرب منه في حالة ارتجاف تام، مثل حطاف لحظة
وضعه على الأرض رارتعاشه برغبة معاودة الطيران» (ص
105).

وحتى قالتين التي تعد مسزولة عن سقوط مولن، تم وصفها في صورة
رقيفة:

«كانت تلم، ثابتة وصامتة تماماً، دون أن نسمع تنفسها، كما
يجب أن بنام عصفور» (ص 342).

لقد خلقت الفترة التي قضاها آلان فورني في التجنيد طابعها على خياله: من
النادر أن تكون استعارات المجال العسكري جرافيكية، ولكنها تمتلك قدرة مشيرة
للمذكرات؛ إنها توحى بالمغامرة وبأخوة الخدمة العسكرية وبطريق الحياة الرجولية
الشاقة. وعندما عاد مولن من «الدومين» لم يتعرض بالليل مادام قد خطط للخروج
فيما بعد والعتور على الطريق إلى القصر:

«أخيراً جلس على حافة سرير، سحب نعليه اللذين وقعا
على الأرض بضجة، ولبسه الثام مثل جندي في معسكر
الإنذار، تمدد على سرير، وأطفأ الشمعة» (ص 49).

لقد ختم الفصل، حيث انتهك مولن والراوي بالليل في عراقك مع صبيان
آخرين، بمشهد صغير حيوي نوج بصورة من المجال الحربي:

«لكن نحن الاثنين في غرفتنا أعلاه، تحت ضوء الصباح
الخافت... مكثنا طويلاً نرتق بذلاتنا المفتوحة ونناقش
بصوت منخفض ما حدث لنا، مثل رقبتي حرب عشة
معركة حاسرة» (ص 139).

وهناك تشبيه آخر من المجال العسكري عبر متوقع، عندما يطلق الراوي
وحيداً للقيام ببعض الكشوف:

«لقد قادني طريق العبور إلى حدود الغابة وحيداً عبر
الحقول لأول مرة في حياتي مثل دورية نفذها عريقها» (ص
185).

وأيضاً بعد مرض إيفون، عندما بدا صوتها أجش بشكل غريب «خشونة
شخص عائد من المعركة» (ص 317).

وأحياناً نجد صورة أروع، من المجال نفسه:

«ومن الصالة الكبيرة المظلمة، كنا نشاهد في صمت من
انوافذ الواسعة في السماء الرمادية، تيه السحب» (ص
191).

إن الصورة متظمة جداً حتى إن الصورة البسيطة والموجية، تؤجل إلى النهاية
وتبقى في ذهن القارئ.

وتكشف بعض الصور حاسية آلان فوروني الحادة تجده جميع أنواع
الانطباعات الحسية. فالروائع، بشكل خاص، غمك بالنسبة إليه قوة مثيرة

للذكريات، فقد علق، في رسالة مبكرة إلى ريفيير، على فقرة في «ريفي غورمون» حيث تورد وجه فتاة بـ «عمرة عصا الليلك الأبيض المخبأ تحت الأوراق».

«الروائح بالنسبة إلى تذكارية إلى درجة كنت أريدها ..
كانت تذكر برائحة عصا الليلك»⁽¹⁾.

في بعض صور «مولن الكبير» تآزجت حاستا الطعم والشم الشقيقتان في كلمة الذوق:

«كنت الريح تحمل قطرات المطر والجو غائثًا وكان يبدو أن
للأمسية مذاقًا مرًا، مذاق السأم الذي لا يستطيع حتى الحب
أن يبري عنه» (ص 345).

وهنا نشهد تحولاً دقيقاً من المحال المحسوس إلى المحرد. وهناك حركة مماثلة في الفقرة الختامية التي تجسد مشهد الموت، المنقول عن تجربة فعلية، حيث يحمل الراوي جسد إيفون الميت على طول الدهليز الضيق وأسفل درجات السلم الطويل للقصر العتيق. وتنتهي الفقرة بصورة قوية:

«متمسكًا بالجسد الهامد والثقيل، ملت براسي على رأس
تلك التي أحل، أتنفس بقوة، فتدخل خصلات شعرها
الأشقر المتص إلى فمي خصلات الشعر الميتة التي تحمل
رائحة الأرض. مذاق الأرض والموت هذا، وهذا الثقل على
القلب، هو كل ما تبقى لي من المغامرة الكبيرة ومنك، إيفون
دي كالي، المرأة الشابة التي كثيرًا ما طالما المحدث والعشوق»
(ص 325).

كان لآلان فوريي أيضًا حساسية تجاه الانطباعات السمعية. ومثلني مراسلاته بالتدوينات المضبوطة للأصوات وبالدعايات التي نشرها⁽²⁾. وتنص

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol 11, p. 308 (9 November 1906)

(2) See Desonay, *op. cit.*, pp. 236 ff

الأحاسيس، التي ذكره بمنزل جديده في لاشبيل دي أنجيلون جميع المقومات التي استخدمها بروس في إعادة بناء الماضي:

«رائحة الخزانة، أزيز الباب، الحائط الصغير بأواني الزهور،
صوت الملاحين، كل هذه الحياة الخاصة التي تقتضي
صفحاتها لإثارتها قليلاً»^(١).

وفي إحدى رسائله المبكرة إلى ريفيير التي كتبها من لندن في 1905 تحت
عنوان:

«الحرن العتيق المتعلق بالتوافق الموسيقي الصغير جدًا
لليانو»^(٢).

وهو الموضوع الذي ظهر من جديد في الرواية عندما كان سير الراوي
وصديقه معًا في المساحة المحيطة بالقصر بعد زفاف مولن:

«الريح المحمل بالبخار الذي يكاد يكون مطرًا يبلل وجوهنا
ويحمل لنا الكلام الضائع للبيانو» (ص 279).

وكثيرًا ما دوت الانطباعات الصوتية في «مولن الكبير»^(٣) وكانت تمنح
الخلفية لبعض أهم صور البحر والماء. وفي موضع آخر تم تقديم الخاصية المخبة
للهدوء التام في عمق الليل بجملته بسيطة ولكنها مؤثرة:

«وطوال الليل، كنا نحس حولنا صمت المخازن الثلاثة،
يتفد إلى غرفتنا» (ص 46).

ويصعب القول بوجود الصرورة هنا، إنه مجرد إحساس غامض بالصمت
الذي يقتحم غرفة نوم الصيين من السطح - ومع ذلك فإن غموض الوصف
ذاته يحدث تأثيرًا موحيا تغياه الكاتب.

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol I, p. 58 (13 August 1905)

(2) *Ibid* p. 17 (9 July 1905).

(3) Cf Jöhr, *op. cit.*, pp. 173f and Gillet, *op. cit.*, pp. 313f.

———— النصل الثاني. وعر البحر في رواية «مولن الكبير» ————

تتضمن مجموعة من صور الرواية حواس اللمس والحرارة، إحداها له طابع متكلف قليلاً:

«سيرد الريح الوشاح على فمها مثل قيلة حارة مفاجئة حتى أنها لتحملها على البكاء» (ص 276-277).

تتضاهى في فقرة أخرى انطباعات الحرارة واللمس والضوء في استعارة نراسلية:

«كنا نرى المصباح المتفد على الطاولة، يطرد بصعوبة ظلمة يويه الساخنة حوله» (ص 207).

وهناك أيضاً عدد من الصور المرئية المبينة على تماثلات في المظهر الخارجي. ويمثلك بعضها ضمة مضحكة:

«بعض الفلاحات العجائز بوجوه مسنديرة متجمعة مثل التصح» (ص 89).

«العربة المرحية بقوقمة مظللتها المشرعة» (ص 309).

أحد هذه التماثلات المرئية تكرر مرتين في الكتاب على الرغم من أن الفكرة ليست جديدة:

«هذه المنازل الصغيرة الموضوعة سلا تبصر مثل علب كارتونية» (ص 134).

«أمشي على طول المنازل الشبهة بعلب من كارتون مصفف» (ص 334).

إن صورة أو صورتين من هذه الصور المرئية ذات طابع علمي، الشيء الذي يجعلها إلى حد ما متنافرة في رواية من هذا النوع، على الرغم من أنها ليست شاذة في أسلوب الراوي الذي يزاول مهنة التدريس:

«ستكون هناك فيما بعد كتلة (إنها كتلة الأشياء المجففة التي
وزعها فرانتر في القسم) حياية ومتنوعة الألوان، مثلها على
أقدام المرأة التي تمثل العلم، في التأليفات الألفورية» (ص
143).

وتقوم العديد من الصور في الرواية بوصف الظواهر المجردة بألفاظ
ملحوسة. إن موضوع المغامرة، على سبيل المثال، الذي وجد رموزه الأساسية في
المجال البحري، أرحى أيضًا ببعض الاستعارات الأخرى:

«هل أنا محكوم الآن بتفصي كل كائن يحمل في ذاته الظل
الأكثر غموضًا وبعْدًا لغامرتي الفاشلة» (ص 334).

«في فبراير، ولأول مرة في الشتاء، سقط ثلج ليدفن نهائيًا
حكاية مغامرتنا للسنة الماضية، ويفد كل طريق ويمحو
آخر الآثار» (ص 210).

وقد تم تقديم العمليات والصراعات الذهنية بالطريقة نفسها:

«ولكن باضطرام الأعوام الماضية كنا نظن أننا نرى ما يشبه
وشاحًا من الضباب حيث أخذت نزوته الغابرة تتبدد
تدريجياً» (ص 248-249).

«ماذا يحدث إذن في هذا القلب المظلم والوحشي؟... هل هو
خوف من أن يرى هذه السعادة الحارقة التي يتشبث بها،
تنهار قريبًا بين يديه؟ وإذا تحصل الغواية المخيفة بأن يسرع
في طرح هذه العجبية التي حققها، على الأرض نهائيًا» (ص
291).

هناك سمة خاصة في صور آلان فوردجي وهي تغليب الشكل المصريح على الشكل المضمّر، أي التشبيه على الاستعارة. وهي نوعة طبعة لدى كتاب يسمون إن أسلوب تصويري بسيط ومباشر، بينما يفضل الروائيون، الذين يسمون إلى ترويع القارئ وإحداث تأثيرات صادمة بواسطة وضع عناصر متباعدة موضع تجاوز، الشكل المضمّر والأكثر تركيزاً⁽¹⁾.

ولقد انعكس ولع آلان فوردجي بالتهاتلات الصريحة أيضًا على استخدامه التكرور للتشبيهات التي لا تشكل صورة. وفي حالات كثيرة يشرّ نوارب بين أشياء أو تجارب شديدة التقارب بحيث لا يمكن أن نمنح تشبيهًا أصيلاً⁽²⁾، نجد هذا التشبيه المزعوم، على سبيل المثال عندما شبهت الرجة التي قدمت خلال مأدبة بـ«الدومين» بمأدبة تصدر عرماً قروباً (ص 88). ويتكرر هذا التهاتل نفسه في نهاية الرواية مع اختلاف طفيف في الشكل (ص 344). ولكن تظل الحاجة ماسة إلى وجود تباين بين طرفي المشابهة الذي يعد السمة المميزة لأي صورة حقيقية ونظير ذلك، عندما يطارد مولن طوال زيارته الوهمية للقصر، مهرجاً «عبر ممرات» «الدومين» مثلها في كواليس مسرح حيث انتشرت إيمائية الخشبة في كل زاوية!

(1) Cf. *my Style in the French Novel*, pp. 213f. and 218f.

(2) *Ibid.* pp. 214f. see also R.A. Sayse: *Style in French Prose*, Oxford (1953), pp. 62f.

(ص 93). إننا بإزاء صورة جغرافية صغرى وليس صورة بالمعنى الحقيقي مادامت المأدبة ككل تكني طامع الزى المسرحي بحيث تصبح مقارنتها بمسرحية أمراً طبعياً جداً.

هناك مع ذلك طرق مختلفة لتطوير التشبيه المزعوم إلى شيء شبيه بالصورة الحقيقية. ومن هذه الطرق، بنية الجملة، فقد تكون المقارنة مبنذلة ومع ذلك فإنه يمكن الجملة أن تكون مبتدعة بحيث توهم بالصورة، مثلاً عندما كان سوريل يبحث عن الطريق إلى «الدرمين»، اتفق أن رردت عليه ملاحظة من أحد رفاقه لتقيمه فجأة على الطريق المستقيم، وليحس كأن سيلاً مأبوقاً انفتح أمامه:

«لم أعد أستمع إليه، مقتنعاً منذ البداية بأنه كان يتنبأ على نحو صائب، وأنه قد انفتح أمامي بعيداً عن مولن وعن كل أمل، صافياً وسهلاً مثل طريق مألوف، سبيل «الدومين» الذي لا يحمل اسماً» (ص 221).

إن التوازي بين اكتشاف الطريق إلى «الدومين» واكتشاف طريق مألوف، لا يمكن، مع أي جنوح للخيال، أن يستدعي تشبيهاً. إن تنظيم الجملة هو الذي يحدث انطباعاً بوجود الصورة. إنه مثال جيد لما أسماه بعض اللسانيين الفرنسيين بـ«العبارة المروجة»⁽¹⁾ تفتح الجملة بشكل مروحي، كاشفة عن جزء يعد آخر، غير أنها تحتفظ بالحد الأساسي حتى النهاية. تطابق حركة الجملة على نحو ونيق التجربة المرصوفة وعلاوة على ذلك فإنها تقوم على قلب المسد إليه، الذي هو بناء أدبي يمنح الجملة أهمية وإجلالاً خاصين⁽²⁾. ويتعزز التأثير بواسطة وضع الفقرة في موضع بارز عند نهاية الفصل.

(1) M. Cressot, *Le Style et ses techniques* Paris (1947), p. 171, and Ch. Bruneau, "La phrase d'art dans la littérature française du XIX^e Et du XX^e siècle" *Studia Romanica*, pp. 96-134, pp. 127f

(2) حول الرغائف، لأسلوبية للقلب inversion انظر كتابي «الأسلوب في الرواية الفرنسية» (2) حول الرغائف، لأسلوبية للقلب inversion انظر كتابي «الأسلوب في الرواية الفرنسية» ch. IV, esp. pp. 179ff

الفصل الثاني: رمز البحر في رواية «مولن الكبير»

ويمكن أن ينشأ وهم الصورة بواسطة تجميع تفاصيل حرافيكية. إن المقارنة بين الطريقتين المفقود إلى «الدومين» والغرفة السرية في قصص الأطفال، يمكن أن تكون عديمة اللون في ذاتها، غير أن آلان فورني يطورها في صورة غبية رحية:

«أبحث عن شيء أكثر سرية أيضًا. إنه الممر الذي تناوله
الكب، الطريق القديم ذو العوائق الذي لم يهتد الأمير
المهوك إلى مدخله.. وفجأة لمحاه وهو يزيح داخل ورقة
الشجر العميق، الأغصان بحركة مترددة لبدين متاعدين
بمحاذاة الوجه: مثل شارع طويل مظلم حيث يمثل المخرج
دائرة ضوء صغيرة» (ص 186)

تتم معظم صور آلان فورني سواء الصريحة أو المضمرة بإيجاز البنية
وساطتها. ولم تكن لسرعة السرد والأسلوب المباشر أن يسمحا بأي إحكام، إلا
أنه مع ذلك هناك بعض الحالات يكون فيها النمط أعقد قليلاً. وأحياناً تتضافر
صورتان مختلفتان لتكثيف التأثير الشعوري:

«بيان الرحلة عبر اشم الذي تمت مراجعته من لندن
البوهيمي - آخر مصدر لحقيش الفارغة تقريباً وآخر مفتاح
الحزمة، بعد تجريب جميع المفاتيح الأخرى» (ص 181)

لقد تم تبليغ النتائج المشؤومة لوصول مولن بواسطة صورتين أوليتين:

«ولكن شخصاً ما جاء ليشتلني من كل هذه الملذات التي
ينعم بها طفل وديع. إن شخصاً ما أطفأ الشمعة التي كانت
تضيء لي الوجه الأمومي العذب المنكب على وجبة العشاء.
إن شخصاً ما أطفأ المصباح الذي كنا حوله أسرة سعلقة، في
الليل، عندما كان أبي يسحب المصاريع الخشبية إلى الأبواب
الزجاجية. لقد كان هذا أغمطين مولن الذي سيدعوه
التلاميذ فيها بعد بمولن الكبير».



في الجزء بعد العرس، الذي يعد من بين أهم بؤر الصورة في الرواية، تنجس الصور أكثر فأكثر نحو التعقيد، فعندما سمع مولن إشارة فرانتز من الغابة وخرج يبحث عنه، تبعه إيلون «مبعثراً، ممزقاً، تائهاً». وفي هذا الموضع يعترض السرد تشبيه ملحمي استمد موضوعه من الحياة المعاصرة:

«لقد اتفق لي أن رأيت فجأة في أحياء باريس الفقيرة أسرة تبدو سعيدة وملتحة وشريفة تنزل إلى الشارع وقد فرقها بعض رجال السلطة الذين تدخلوا في المعركة... لم يكن الرجل والمرأة وسط الضوضاء سوى شيطانين بشيران الشفقة، والأولاد الباكون يرمون عليهما في عناق قوي ويتوسلون إليهما بالتوقف عن العراك. وقد ذكرتني الأنسة دو كالي عندما اقتربت من مولن، بأحد هؤلاء الأطفال المساكين المذعورين» (ص 294).

وقبل ذلك بقليل، عندما كان سوريل يستمع إلى «الحديث الضائع لليانو» المتطلق في النسيم، استدعت الموسيقى سلسلة من الصور في ذهنه:

«إنها في البداية كصوت مرعش لا يكاد يفوق على النغمي بفرحته من بعيد... إنها مثل ضحك فتاة صغيرة لامرأة ارتدت فتاةً جميلاً وجاءت لتعرضه ولا تدري هل ستحظى بالإعجاب. هذا النغم الذي أجهله هو أيضاً صلاة وتوسل للسعادة بالألا تكون أكثر قسوة، وتحبة وما يشبه الركوع أمام السعادة» (ص 279-280).

قد تظهر هذه الفقرة، التي نلمس فيها صدى ليغي صديق آلان فورنيي، شاحبة عندما نقارنها بالصور الغنية والقوية التي تصاحب الموسيقى عند بروست. إنها تسجل، في البيئة الأسلوبية المختلفة جداً لـ «مولن الكبير»، الحد الأقصى الذي يمكن أن تذهب إليه الصور دون أن تتجاوز ذاتها.

يمكن أن ننظر إل صور آلان فورنبي أو أي كاتب آخر، طريقتين مختلفتين، فقد تخصص للمعالجة الصارمة في ذاتها وبدون الرجوع إلى السياقات التي ترد فيها أو الغايات التي ترمي إليها ومن هذه الزاوية نصح نغمة قاصرة وغير قادرة على مضاهاة المعنى الوافر والحدة في صور جيونو على سبيل المثال أو العمق والتعقيد في صور بروس أو الراعة الفكرية في صور جيد أو سارتر، وإن جانب كبير من التشبيهات والاستعارات المألوفة هناك في «مولن الكبير» عدد من الصور الأخرى ذات أهمية وأصالة لا شك فيها، غير أنه مع ذلك، حتى أجود هذه الصور نجد صعوبة في أن تضع آلان فورنبي في مصاف صانعي الصور الكبار في الأدب الفرنسي.

وإذا ما نظرنا إلى هذه الصور في سياق الرواية ككل، فإنها تظهر في صورة مختلف كلية، بعضها زحرفي خالص، وأغلبها، بما فيه أفضل صور، وردت مدغمة في التنظيم العام للرواية، وتلعب دوراً متميزاً في تأثيرها الكلي إنها ذات وظيفتين أساسيتين: فهي تؤكد إيجابية بعض المواقف وتسهم في تأكيد ذلك الانطباع بـ «الغيرية» Otherness و«المنظر الطبيعي الآخر» الذي يعد أساس العمل في مجموعه، على نحو ما علمنا من قبل.

تبدأ القوة الإيجابية للصور عند إثارة التجارب الملموسة والمجردة على حد سواء. إنها تعمل بواسطة الرابطة والنعمات التوافقية تسهم الصور في إحداث حالة من الحنين الحالم وحلق جو من السرية والسحر والغرابة. يزجر الريح مثل شلال أو نهر فائض والسحب تنجرف عبر السماء مثل حشد من الجيش، وفي الليل عند المنزل الأعلى يمكنك أن تسمع إلى أنين العارقين، أو على نحو أسوأ، نستطيع أن نحس تقريباً بالصمت يطبق عليك. وبالطريقة نفسها استحضرت التجارب المجردة، فالمغامرة تشبه موجة عارمة، وبقاياها تشبه سفينة غارقة انجرفت إلى الشاطئ وطمست آثارها تحت الثلج، لكن غيرها لا زال ملتصقاً بأولئك الذين كان لهم دور فيها. لقد رسم بوريدوم في صور موحية شبيهة بـ صور المناظر اللاذع لمساء ممطر أو بلقاء الذهبي المناسب ببطء في أخدود. إن تأثير اقتحام مولن للعالم الهادئ لسوريل الشاب، يشبه اختفاء النور فجأة. إن شخصاً ما أطفأ

الشمعة أو المصباح الذي يستخدم لإضاءة الشرفة العائلية الآمنة والمرجحة. إن جميع هذه الصور، وغيرها كثير، تملك هالة إيحائية خاصة بها، تضاف إلى إيحائية المشهد وتُعدُّ أصدااء.

وتعد بعض صور آلان فورنيي الحيدة من قبيل التراسلات المتبادلة. إنها تنقل القارئ إلى عالم من التجربة مختلف بعيد تمامًا. إن ثمة تعارضًا حادًا بين أسلوبه وأسلوب كاتب مثل جيونو^(١) صاحب الصور المتجانسة بشكل لافت والمستمدة من الحقول المألوفة والمحصورة نفسها التي نتصب إليها الموضوعات التي تصفها. إن معظم العناصر المميزة لصور آلان فورنيي - استعارات البحر وتشبيهات المجال العسكري والصور التي تثيرها الموسيقى - كلها لها خاصية «التغريب» *depaysement* ونقل القارئ فجأة وبدون توقع إلى عالم مختلف. فالقسم المدرسي في سانت أغات يشبه مركبًا في البحر، والمنازل في شارع القرية تشبه مراكب شراعية في مراسيها حيث شددت أشرعتها في الليل، ومولن هو رونسون كروزو يستعد للإبحار في مغامرته الكبيرة، أو هو ملاح سابق في فترة المراقبة بالليل، أو جدي متيفظ يام بملابسه، وسوريل وهو يتحرى لوحده مثل عكس بدون رتبة عسكرية، يحاول أن يجد «ممرًا سرّيًا» إلى «الدومين» ولقد أصبح مولن وإيقون بعد زفافهما مثل مسافرين على متن مركب طاف على غير هدى في البحر. إن مثل هذه «التراسلات المتبادلة» يشترك فيها كثير من الكتاب، غير أن لها دلالة خاصة عند آلان فورنيي فقد عاش تجربة مزدوجة غريبة حيث لم يكن عالم الحلم يقل واقعية عن عالم الحياة اليومية. ففي رسالة مبكرة كتبها إلى ريفيير يقول: «أحس حولي خارج ذاتي، في الأعلى حياة رائعة لعلني لن أملك القوة للإمساك بها»^(٢). ولتحقيق ذلك تصرر أن تكون فكرة كتاب «حركة دائمة وغير محسوسة ذهابًا وإيابًا من الحلم إلى الواقع»^(٣). ومع نضج الرواية تتعمق دلالة «الحلم» شيئًا فشيئًا غير أن البنية الثنائية ظلت قائمة إلى النهاية، فنجبًا إلى جنب مع عالم سانت أغات

(1) See, my *Style in the French Novel*, pp. 224 ff.

(2) *Correspondance, Rivière-Fournier*, vol. I, p. 149 (23 June 1906).

(3) See above, p. 104, cf. also John, op. cit., pp. 95 ff. and *passim*.

الفصل الثاني: رسم البحر في رواية «مولن الكبير»

الموصوف بعناية فائقة، نجد «الدومين»، القريب البعيد، بكل ما يعنيه بالنسبة إلى مولن. وعلى الرغم من قربها فهي صعبة المنال. ولقد انعكست هذه الثنائية الأساسية في الصور ذات صفة «النقل» التي تودم الحرة، بطريقةها الخاصة، بين الخيال والواقع. إنها استعارات بالمعنى الأصلي العميق للمصطلح فهي «تنقل» الفهم إلى عالم من التجربة مختلف.

الفصل

الثالث

3

الفسيح الاستعاري في

الإبداع الروائي عند بروت

يعتبر بروست من الكتاب القلائل الذين أكدوا الأهمية الحاسمة للاستعارة في الأدب. إن مقولة بروست المأثورة، «أظن بأن الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعاً من الخلود للأسلوب»^(١)، لم تكن من باب المجازفة وإن كانت تعبيراً عن قناعة قوية وثابتة. وتتضمن أعماله عدداً من التصريحات الدالة حول عملية إدراك النبائلات وترجمتها إلى صور. ففي مقطع شهير من «الزمن المستعاد» ترقى الاستعارة بحيث تغدو مدأ أساسياً في الخلق الأدبي، يوازي في أهميته قانون النسبة في العلم:

«تبدأ الحقيقة عندما يقيم الكاتب علاقة بين شيئين مختلفين،
تماثل في عالم الفن العلاقة الفريدة لقانون السببية في عالم
العلم، ويحيطها بحلقات ضرورية لأسلوب جميل، أو عندما
يرز جوهرهما بتوحيدهما في استعارة، وذلك بتقريب خاصية
مشتركة بين إحاسين، حتى يتم تجريدتهما من الحوادث

(١) In his article, 'A propos du "style" de Flaubert', Nouvelle Revue Française, Vol. XIV, 1 (1920), pp. 72-90, cf. above, p. 97.

المحتملة للزمن، وتقيدهما برابط من الألفاظ المتأثرة غير قابل للوصف»^(١).

وفي شكل يمين عليه الطابع لشخصي يجبر بروس في رواية «السجينة» بأنه مع اقتراب الموت سيصيب الذبول مختلف مظاهر شخصيته، ولكن «سيبقى منها اثنان أو ثلاثة تكون حياتهم أصعب من حياة الآخرين، ولا سيما ذلك الفيلسوف الذي لا يكون سعيدًا إلا عندما يكشف قاسيًا مشتركًا بين عمليين، وبين إحاسين»^(٢) وفي جزء مكر من «الزمن الضائع» تظهر أهمية التجربة الاستعارية في كل من الفنون المرئية والأدب. وقد تولدت هذه الفكرة عند الراوي حينما كان ينظر إلى بعض المشاهد الحرة في استوديو الرسام إلستير Elstir بباليك Balbec:

«كان سحر كل واحدة منها يرتكز على نوع من المسخ
للأشياء المصوّرة يشبه ما يسمى في الشعر استعارة... إذا كان

(1) Le Temps retrouvé, Paris, NRF (1949 ed.), vol. II, p. 36.

(2) La Prisonnière, Paris NRF (1949 ed) vol. I, p. 13.

الإله الأب قد خلق الأشياء بتسميتها، فقد كان إلسير يعيد خلق الأشياء بأن يخلق عنها أسماءها أو بأن يمنحها أسماء أخرى»⁽¹⁾.

وقد كان بروست واعياً بمخاطر الاستعارة، حيث جعله الاهتمام الذي أورلاه لها لا يتحمل الصورة المتذلة والعقيمة. وكما سنرى، فإنه يرسم كثيراً من شخصياته ويسخر منها من خلال لغتها المجازية. ونجد لدى بروست عددًا من الإحالات الصريحة لمخاطر الصورة⁽²⁾، لعل أهمها المدخل الذي كتبه مؤلف بول موران: «ذخائر ناعمة *Tendres stocks*» حيث يحذر من إساءة استعمال الصورة. وقد نمت صياغة هذا التحذير في صورة لأقنة:

«إن ما آخذ على بول موران هو أنه أحيانًا يمكن الاستغناء عن صوره. إن جميع الصور التقريبية لا اعتبار لها. فالما، طبقًا لشروط محددة، يغلي في مائة درجة. ولا تتحقق الطاهرة في درجة 98 أو 99، حينذاك من الأفضل ألا يكون هناك صوراً»⁽³⁾.

وتتكرر هذه الأفكار في فقرات عديدة من مراسلته. ففي رسالة إلى جاك إمبل يلائش يحذر من الاستعارات الزائفة ويقيم تميرًا بين نوعين من الصور:

«أعتقد أن الصور التي نولد من انطباع، أرفع منزلة من تلك التي تصلح فقط لإيضاح استدلال ما... نعمة موضع تتحدثون فيه... عن الشارات التي تعلقها حينما تكون أقدامنا في الدم. إنني لا أحترق هذه الصور، التي استخدمنا تبين بوفرة، لكنني أفضل تلك التي تتخلصون فيها من الحقيقة

(1) A l'Ombre des jeunes filles en fleurs. Paris, NRF (1949), vol. III, p. 87.

(2) See J. Mouton, *le Style de Marcel Proust*, Paris (1948), pp. 30 ff, and H H Bonnet, *Le Progrès spirituel dand k'oeuvre de Marcel Proust. I: Le monde, l'amour et l'amitié*, Paris (1946), pp. 126f

(3) P Morand, *Tendres stocks*, 7th. Ed., Paris (1923), p. 35.

والشعر، سواء كنتم تتحدثون عن اناس أو عن الطبيعة^(١).

وفي رسالة إلى كاميل فينار Camille Vettard نجد المبادئ ذاتها تطبق على استعمال بروسست الخاص للصور:

«بالنسبة إلى الأسلوب فقد أجهدت نفسي لبذ جميع الصور التي يملئها الفكر الخالص والبلاغة التزيينية والتكلف، تلك الصور التي حذرت منها في مقدمة كتاب موران؛ وذلك لأجل التعبير عن انطباعاتي العميقة والصادقة والوفاء للمجرى الطبيعي لفكري»^(٢).

إننا لا نجد تصريحات مهمة حول الاستعارة في رواية «من جانب منازل سوان»^(٣)، وهي الرواية التي ستعالج في هذا الباب، ولكن اهتمام بروسست الثابت بمشكل الاستعارة يبدو من خلال إحالات كثيرة. ومن بين الخصائص التي تروق الراوي في أسلوب بيرغوت صور هذا الأخير التي تعبر عن فلسفة جديدة وتمتعه نفحات موسيقية رفيعة تصاحبه. وتكون قوة فعل هذه الصور في ذهن الطفل بمثابة قوة الوحي:

«وفي كل مرة يتحدث فيها عن شيء ظل جماله محتجباً حتى ذلك، عن غابات صنوبر، أو عن البرد أو عن كنيسة روتردام في باريس أو عن آتالي أو فيلر، كان يفجر هذا الجمال في صورة تتناثر حتى تصل إليّ. ولما كنت أحس أن الكثير من أقسام العالم يعجز إدراكي الواهن عن تمييزها إن لم يقربها

(1) Correspondance générale de Marcel Proust, vol. III, Paris (1932) p. 109.

(2) Correspondance générale de M. Proust, vol. III, p. 195.

(3) تقع الرواية في جزئين Paris: NRF (1955 ed)، لقد اعتمدنا أحياناً الترجمة الانجليزية لسكوت مونكريف Scott Moncrieff، وإن لم ننبهها دائماً.

مني، فقد وددت لو أنف على رأي له، على مجار له في جميع الأشياء»⁽¹⁾ (ج1، ص 155).

إذا كان الراوي قد تأثر بصور بيرغوت الأدبية الرفيعة - الذي يفترض في هذه الحالة على الأقل أنه تشكل وفق نموذج أباتول فرانس⁽²⁾ - فإن جدته قد تأثرت بأسلوب مغاير. إن افتتان الجدة بالأثاث العتيق يوازي بالنسبة إليها «أساليب الكلام القديمة التي نبصر فيها مجازاً حجباً في لغتنا الحديثة التآكل الذي تورثه العادة. وهكذا كانت روايات جورج صائد الرقيقة التي تقدمها لي في عيدي مليئة، شأن أثاث قديم، بعبارات تقادم عهداً وأضحت تعجُّ بالصور، ولا نحد بعد ما يصاهاها إلا في الريف» (ج1، ص 81).

هناك أيضاً كثير من التعليقات الصريحة حول التعابير المجارية التي يستخدمها مختلف شخصوه. إن سوان الذي يشترك مع الراوي ومع بروس ذاته في كثير من الخصائص يتقاسم معها أيضاً النظرة إلى الحياة الواقعية بلغة الفن:

«إن ميله الخاص والدائم للبحث عن تماثلات بين الكائنات الحية والصور الموجودة في المتاحف، كان مارال قائماً، لكن على نحو أكثر ثباتاً وعمومية. لقد كانت تظهر له الحياة المدنية، الآن وقد انفصل عنها، كأنها متوالية من اللوحات» (ج2، ص 137-138).

إن سوان لا يخفي ولعه، أثناء حديث له مع نساء من طفته الاجتماعية، باستخدام صور قد تفهم فهماً حرفياً من لدن الشخص غير المتعمق، ومع ذلك فهو لا يتلطف ليخبرهن بأنه إنما كان يتكلم مجازاً (نفسه، ص 159-160).

(1) «البحث عن الزمن المفقود»، مارسيل بروس، الجزء الأول، ترجمة إلياس بلديوي.

(2) A. Maurois, A la recherche de Marcel Proust, Paris (1949), p. 164, and G D. Painter, Marcel Proust, A Biography, vol. I, London (1959), ch. VI

وهناك تعليق آخر أيضًا حول العطاة الاستعارية التي تتميز بها شخصية البروفيسور برشو من السوربون:

«كان ينير لدى السيدة فيردوران نزوعًا نحو التماس تشبهاتها فيها هو منجد وذلك عندما يتحدث عن الفلسفة والتاريخ» (نفسه، ص 48).

وبالنسبة إلى السيدة فيردوران: «التي اضطرت الدكتور كوتار (وهو مبتدئ شاب آنذاك) أن يرد ذات يوم فكها الذي خلعه لشدة ما ضحكت - لكثرة ما تعودت أن تأخذ العبارات المجازية حول الانفعالات التي تحس بها بل معنى الحرفي» (جاء، ص 281).

يتوقف الراوي في نقط كثيرة من الرواية للتعقيب على بعض الصور. فحينما أعلنت فرانسواز أثناء نديها لرعب الحرب: «في هم شر، بل أسود» يضيف الراوي: «وليس في تشبه البشر بالأسود، وتقول: «أ-سو-ت»، أي إطراء لهم، في نظر فرانسواز». (نفسه، ص 146) ولتصوير المفاجأة التي كانت ستغمر عمت لو أنها علمت بالحلقات الرفيعة التي كان يتحرك فيها، صديقهم سوان، عمد الراوي إلى تشبيه ملحمي حول موضوع الإيمان الشخصي ببطل مبثولوجي، ثم يكبح نفسه:

«أو فكرة دعوة علي بابا لطعام الغذاء معها، فيدخل حينها بدرك أنه أصبح وحيثًا إلى المغارة المتألقة بكنوز لم تحطربال، وذلك كيما نكتفي بصورة أوفر حظًا في مراودة خاطرها لأنها رأتها مرسومة على صحون الحلوى لدينا في كومبريه» (ج 1، ص 50-51).

في نقطة مهمة من قصة حب سوان وأوديت كان على الراوي أن يفسر تشكيل صورة⁽¹⁾ خاصة، وفي اليوم الذي بدأت فيه علاقتهما كانت أوديت تحمل

(1) L. Spitzer, "Zum Still Marcel Proust", in Stilstudien, vol. II, Munich (1928), pp. 365-497

في يدها ورد السحلب الذي كان أيضًا فوق لباسها وشعرها، وقد بدأت المودة بينهما بمحاولات سوان المحتشمة تسوية تلك البرود بعد أن مرها سير السيارة التي كانت تحملها. ومن هنا فصاعدًا لم تعد السحالب تنفصل في ذهنه عن تحقق حبه. وفي غمرة افتائه كان يمشى تخيل أن اتحادهما الذي نشأ وسط الزهور كان شيئًا جديدًا تمامًا يشبه في جذنه الحب الذي تجلّ للإنسان الأول وسط ورود جنة عدن، وما النسية الخاصة التي منحها إياها، لا دليل على هذه اجدة. هكذا ظهرت إلى الوجود عبارة faire cattleyas وسرعان ما أصبحت بمثابة شجرة في لغة العاشقين الخاصة⁽¹⁾.

إن هذا الانشغال الدائم بالاستعارة والتشبيه يعكس في العنى الرائع الذي تتميز به صور بروس. وعلى الرغم من أن الإحصاء قد يكون مضللًا حينها يتعلق الأمر بدراسة الأسلوب الأدبي⁽²⁾، إلا أن بعض المعطيات العددية قد تساعدنا على تقديم فكرة أولية عن تواتر وتوزيع عنصر الاستعارة. إن هناك ما يزيد على 750 صورة في رواية «جانب منازل سوان» أي بمعدل يقارب ثلاث صور في كل صفحتين⁽³⁾. إن هذا الكم الكبير لا يعطي انطباعًا كافيًا عن المجال الحقيقي للصورة. ولذلك وجب التذكير بثلاثة عوامل لإدراك كثافة النموذج. أولاً، إن توزيع الصور غير متظم، فهي نادرًا ما نستعمل في الحوار لكنها تتركز

(1) "Bien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacra ritual d'arrangement) des cattleya fut depuis longtemps tombé en désuétude la métaphore 'faire cattleyas', devenue un simple vocable qu'il employaient sans penser quand ils voulaient signifier l'acte de possession physique... ou d'ailleurs l'on ne possède rien, -- survécuit dans leur langage, où elle le commémorant, à cet usage oublié" (vol. II p. 27).

(2) Cf. my Style in the French Novel.

(3) في الأطروحة التي تقدم بها حراهم لنيل الدكتوراه من جامعة كولومبيا حول صور بروس، تم العثور على مجموع 4578 صورة في الأجزاء الخمسة عشر التي تشكل المجموعة، بمعدل صورة في كل صفحة. من نتائج دراسة جرهام أن 69 في المائة من الشواهد تقع في سباقات تحليلية، بينما 28 في المائة منها تقع في مقاطع وصية وثلاثة بالمائة فقط في الحوار.

بدرجة عالية في المقاطع الرصفية والتحليلية. ثانيًا، إن معظم الصور مركبة ويتم تحليلها بالتفصيل عما يعمق انطباع الكثافة. وثالثًا وأخيرًا، الصور المتبدلة والمألوفة قليلة جدًا. ومهما كانت مزايا هذه الصور فإنها تتميز بجدة وبقدرة تعبيرية كافيتين لشد انتباه القارئ، وتوجد كل صورة تقريبًا في درجة الغليان حسب صيغة بروس.

هناك بعض الاختلافات الدالة بين أجزاء الرواية الثلاثة فيما يخص تواتر الصور. فبينما يشمل الجزء الأول، أي «كومبريه» والجزء الثالث والقصير، أسماء البلدان الاسم على كم كبير من الصور يعادل سبع صور في كل أربع صفحات في «كومبريه» وعددًا أكبر في الجزء الأخير، تضعف الصور في الجزء الأوسط: «غرام سوان» إلى درجة أننا لا نجد إلا صورة واحدة في الصفحة، وتفسير هذه المفارقة ليس أمرًا عسيرًا، فقصة حب سوان، وهي ذكريات من طفولة الراوي نفسه، أكثر موضوعية واستقلالية مما هو عليه الأمر في «كومبريه» أو في الجزء الثالث الذي يمكن اعتباره بمثابة تدوين لحبه الأول.

يتكون معظم الجزء الأول والثالث من مقاطع استبطانية ووصفية تعتمد بكثرة على التشبيه والاستعارة، أما الجزء الأوسط فيشمل قدرًا من الحوار ومن التصوير الاجتماعي، وهو مع ذلك لا يتخلو من الصور، ولكن اعتماده عليها يبقى ضعيفًا. إن بؤرة الصورة في هذا الجزء الأوسط تكمن في سوماتا فانثوي Vinteuil وتأثيرها على سوان. ولكن الاستعارة كما سنرى، تمثل ثروة أسلوبية ثمينة في التحليل المجهرى لحب سوان وهي مسؤولة إلى حد ما عن النبذة المتميزة لذلك التحليل.

وليس بالإمكان سوى تقديم تفسير انتقائي للكم المتماثل من الصور الذي يرخر به هذان الجزءان. وسأقتصر هنا على فحص أربعة مظاهر للصورة، وهي المصادر التي تستمد منها، والموضوعات التي تدور حولها، والدور الذي تلعبه في رسم الشخصيات، وأخيرًا بعض الأشكال والنماذج التي تتخذها.

مصادر الصورة

يستمد بروست صوره من مجموعة كبيرة من المصادر. إن سعة معرفته واهتماماته وكفا الطابع الموسوعي «للزمن المفقود»، انعكسا جميعًا في اتساع المجال الذي يستمد منه تمثالاته. ولقد قام السيد مونتون M. Mouton في دراسته «أسلوب مارسيل بروست»⁽¹⁾، بمعاينة شاملة لمصادر الصورة الرئيسية. وسأركز هنا على بعض المجالات التي عمداً يبعث صوره التي تتميز بمرادتها وروعيتها؛ وهذه المجالات هي الطب والعلم والفن ثم عالم الحيوان والنبات.

(1) الأعمال التي تناولت موضوع الصورة عند بروست، والتي تنطلق من وجهة نظر مغايرة لوجهتنا بذكر عمل:

Marcel Proust, Sa révélation psychologique, A. Dandieu, Paris (1930).

ويركز هذا العمل على التضحيات النفسية لعنصر الصورة. هناك دراسة أخرى لصاحبها

ج. تيتك Symbolen und Bildern in Werke M. Proust, J. Tiedtke

وهي محاولة لسبر غور الدلالة الرمزية للصورة.

الصور الطبية:

ليس من المدهش إطلاقاً أن يمثل المرض والطب بشكل خاص مصدرًا عزيزاً للصور بروست⁽¹⁾ فقد كان أخوه وأبوه طبيين بارزين، كما أنه كان رجلاً ذا صحة ضعيفة يعاني من شب عجز ويعيش في خوف دائم من المرض والموت وتبرز رسوم وكاريكاتير رجال الطب بشكل واضح في متحف الأصناف الشربة التي تشكل جزءاً كبيراً من «الزمن المفقود»، كما قدم بروست بعض الأوصاف الطبية الدقيقة للمرض، نذكر منها على سبيل المثال موت جدته في رواية «جانب جيرمانت» *Le côté de Guermantes*.

تقسم الصور الطبية في «جانب منازل سوان» إلى مجموعتين متميزتين؛ فمن جهة نجد استعارات وتشبيهات هذا المجال متاثرة على طول الكتاب، وهي تنطق أيضاً على مجموعة متنوعة من الموضوعات، ومن جهة أخرى نجد تركزاً «للمسور الطبية في رواية «غرام سوان» وهي تتطور حول موضوع واحد، حب سوان لأوديت، وتلعب هذه الصور دوراً دالاً في بنية هذا الجزء ونبرته.

تضم المجموعة الأولى بعض الصور التي تقوم بشكل واضح على التجربة الشخصية. ففي حياة قضاها بين الأودية، من الأكيد أن بروست كان يتلهف لمریان مفعول العقاقير. ويتم نقل الإحساس بالراحة، بعد توقف الألم، إلى المجال الخلفي:

«وفجأة زال قلقي وغمرتني سعادة مثلما يأخذ دواء قوي
بنشر مفعوله فيزيل عما الألم: لقد اتخذت قراراً يقضي بالآ
أحاول النوم إلا بعد أن أرى أمي ثانية» (ج 1، ص 69).

(1) Cf. Mouton, op.cit., and L. A. Bisson, "Proust and Medicine" Literature and Science, Oxford (1955), pp. 292-8. See also A.

Polonscak, "Le Role du corps dans l'esthétique proustienne". *Studia Romanica et Anglica Zagabienensia*, fasc. 6 (1958), pp. 39-51.

الفصل الثالث: النسيج الاستماري في الإبداع الروائي عند بروست

ثمة توازٍ محكم في بداية الكتاب بين المرض والأرق (ص 14). يضيّق الراوي في منتصف الليل ليفكر في رجل مريض يقضي الليل بفندق غريب، فيوقفه ألم مبرّح. والضوء المتسلل من تحت الباب يجعله يعتقد أن الفجر قد حل، لكن سرعان ما يختفي الضوء ليدرك أنه مازالت تنتظره ساعات طويلة من العذاب.

وفي أحيان كثيرة يقام توازٍ بين المخدر وبعض الطواهر الخلفية. ففي وقت مبكر من الرواية تُشَبَّه العادة بالمخدر (ص 22)، ثم سرعان ما يتم تطوير هذا التماثل بعد ذلك:

«ومثلما يشهد مريض، بفضل مخدر، العملية التي تجري له
بوضوح تام ولكن دون أن يحس شيء، كنت أستطيع أن
أتلو لنفسي آياتاً من الشعر أحبها أو أن ألحظ الجهد الذي
يذلما جلدي كلما يحدث سواه عن دوق أوديفري ساكيه
دون أن أشعر من جراء الأولى بأي انفعال ومن جراء الثانية
بأي جذل» (ج 1، ص 59-60)

وتستمر هذه الصورة في التردد حيث تعود للظهور بعد صفحتين، مرتبطة هذه المرة بالصمم الذي تفرضه على نفسها عانس عجوز: «الآنسة سيلين التي حال اسم سان سيمون لديها - وهو أديب - دون التخدير التام لحاسة السمع...» (نفسه، ص 62).

وتتكرر صورة المخدر لاحقاً في الرواية لوصف تأثير «الجملة القصيرة» لغانتوي على سوان:

«عند النظر في وجه سوان أثناء سماعه «الجملة»، قد يتبادر
إلى اللحن أنه بصدد تناول مخدر يزيد من سعة تنفسه» (ج 2،
ص 31).

وتستمد بعض الصور الدالة من الاختلال العصبي والعقلي، فالصمم الذي
تتظاهر به العمتان العانستان كلما كان مدار الحديث موضوعاً دنيوياً يشير تشيهاً
طبياً مفصلاً ينتهي بتوجيه التقدير إلى أطباء الأمراض العقلية:

«فإن كان جدي إذ ذاك في حاجة إلى لفت انتباه الشقيقتين
يتبني له اللجوء إلى هذه الإنذارات المادية التي يستخدمها
أطباء العقول إزاء بعض المصابين بهوس الشرود،
كالحربات التي تُؤلى على مدح زجاجي بنصل سكين
وتوافق مناداة مفاجئة بالصوت والعين، والوسائل العنيفة
التي يتفلسفها في الغالب هؤلاء الأطباء النفسانيون إلى
علاقاتهم اليومية بأناس أصحاب إما بسبب العادة الناجمة عن
المهنة، وإما لظنهم بأن الكل على شيء من الجنون» (ج ١،
ص 56).

إن قبلة الأم الليلية كانت تعني للراوي في طفولته الشيء الكثير حتى إنه كان
يود لو يستيفها بمثل الانتباه الشديد الذي يركز به بعض المجانين على عملية
إغلاق الباب، لينظفوها حينها يعاودهم الشك المرضي أن يتفقدوا تمامًا بأنهم قد
أغلقوا بالفعل «نفسه» (ص 58).

ثمة تشبيه غريب بين حركية ماء السوسن والعمل الإرادي لبعض المصابين
بالإرهاق العصبي، وقد وُصف سلوك هؤلاء بالتفصيل، مما أسهم في إلقاء الضوء
على سيكولوجية شخصية العمة ليرني المهمة:

«وكنت أعود فألقاه [أي النبات] من نزهة إلى أخرى لا
يتبدل وضعه ويذكر ببعض مرضى الأعصاب الذين يحب
جدي عمتي ليوني في عدادهم والذين يقدمون لنا على مر
السنين المنظر الذي لا يتبدل للعادات القرية التي يخالون
أنفسهم كل مرة في عشية الاعتناق منها والتي يحتفظون بها
على الدوام، فالجهود التي يتخطون فيها وهم في دوامة

ضروب قلقهم وهوسهم، وعبثاً يفعلون للخروج منها، إنها
تضمن سير نظامهم الحياتي الغريب المشووم» (نفسه، ص
255).

إن الظهور الكالحي لطبيب جراح تم رسمه في بعض الصور الحية، فإخضاع
أوديت لاستئطاف قاسي من قبل سوان مماثل لجراحاً في خضم عملية:
«كان لا يتحل عنها، مثله في ذلك مثل جراح يتظر روال
حالة تشنج أوقعت عملياته الجراحية، ولكن هذا لا يجعله
بتخل عنها» (ج2، ص 187).

وفي موضع آخر، يقدم لنا نشاط الجراح وسرعته وفعاليته، بالإضافة إلى كونه
جاقاً رجامد الشعور، في صورة الطيبوية الحقة: «الوجه الذي لا لطف به، ابوجه
المغر الرائع الذي للطيبة الحقة» (ج1، ص 137).

تتميز بعض الصور الطبية بسمة كوميدية متميزة، فعندما تظاهرت العانسان
بالصمم، كانت حاستها السمعية قد تعطلت ونعرضت للضمور (نفسه، ص
56). ولقد تشكلت نظارة الماركيز فورستيل فوق عينه مثل غضروف زائد، بينما
كانت نظارة الماركيز بريوتي تشبه مجهرًا⁽¹⁾.

وتختلف كثيرًا نبرة ووظيفة تلك الصور الطبية المتعلقة بحب سوان لأوديت.
فقد شكلت مقارنة الحب والغيرة بمرص ماء، وسيلة أدبية تقليدية أصبحت،
خاصة تحت تأثير أوفيد، إحدى الاستعارات المتداولة في الشعر الأوروبي، ولكن
ليس هناك شيء قلبي في نهج بروسست، فصوره حديثة جدًا، رسمت بصرامة
ودقة شبه علميين، ويبدو للمرء أحيانًا أن المؤلف قد تحول إلى طبيب يقوم
بتشخيص مريض ألم به داء عضال.

(1) "Il] portait, collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle
sous un microscope, un regard infinitésimal et
Grouillant d'amabilité" (vol. II, p. 142-3).

إن الأثر الذي يشده بروسيت يتحقق بواسطة مجموعة من الوسائل في مقلعتها الصور العديدة التي تشبه سوان وغيرته بمرض ماء، دون تحديد لعوارض هذا المرض:

«لقد تفاقم هذا المرض، الذي هو حب سوان، لدرجة أن كل عاداته صارت ممزوجة بحبه، وكذا بكل أفعاله وفكره ونومه وحياته وحتى بما يرغب فيه بعد موته، لدرجة أنها أصحاحاً واحداً، لا يمكن فصلهما دون تحطيم سوان كية، وكما نقول بلعة الجراحة فإن حبه لم يعد يتحمل عملية جراحية» (ج2، ص 119-120).

إن الألم الذي يسيه له حبه يمثل تجربة جديدة بالنسبة إلى سوان شبيهة بمعاناة المرء من مرض ما لأول مرة. وتقدم بدورها أوديت، التي تمثل مصدر هذا الألم، كأنها مرض خطير يتطلب عناية خاصة: «كان يريد أن يمنحها عناية زائدة كما لو أن الأمر يتعلق بمرض اكتشفنا فجأة أنه أكثر خطورة» (نفسه، ص 188) وحتى الأفعال العادية جداً تنزع لاكتساب دلالة مشؤومة:

«كان يتعجب أن أفعالاً كان يعتبرها غاية في البساطة والمرح صارت تبدو له الآن جسيمة كأنها مرض قد يؤدي إلى الموت» (نفسه، ص 192).

وفي صورة دقيقة ومركبة نجد نمائلاً بين الألم العقلي والألم الجسدي. إن شكوك سوان التي تنتقل أحياناً من شخص لآخر تشبه أعراض المرض التي تحمل محل أعراض سابقة مما يجلب راحة مؤقتة للمريض. وقد يحدث أن يتحرر من آلام الغيرة لعدة أيام فيحس كأنه قد استعاد عافيته كاملة، ولكن هذا الوهم لا يدوم طويلاً

«لكنه عند استيقاظه صبيحة اليوم الموالي أحس بالألم نفسه وفي الموضع نفسه، وهو الإحساس الذي بدا له يوم أمس كأنه قد حفر وسط سيل من الانطباعات المختلفة، لكن

الآلم لم يبرح مكانه. بل أكثر من هذا، فإن حدة هذا الآلم هي التي أبقت سوان» (نفسه، ص 131).

لما شعر سوان بأن إحساس أوديت نحوه قد تغير، أصبح يُعز كل شيء فد يرمي إلى حناها، مثله في ذلك مثل أولئك الذين يرتقبون بقلق ردود فعل طبيعية من صديق ما أثناء المراحل الأخيرة من مرض عضال (نفسه، ص 175).

إن صورًا كثيرة تميل على المراحل المتعاقبة لمرض ما. عند نهاية «كوببريه» يعتقد الراوي مقارنة بين التناوب المنتظم للحالات النفسية التي تتابها وبين التردد المنتظم للحصى (ح 1، ص 239). وأحيانًا هناك تغلب مماثل يتاب إحساس سوان بحر أوديت. إن تلهفه لرؤيتها يضعف مع تكرار لقاءاتها التي أصبحت أمرًا روتينيًا، لكنه يسترجع حدة تلك الرغبة حينها يتعد عنها مؤقتًا (ج 2، ص 118). ويكون «للجملة القصيرة» تأثير شفائي على مزاج سوان:

«ومثل بعض المسنين الذين يبدو لهم فجأة بلد وصلوا إليه، ونظام مختلف، وأحيانًا تطور عضوي وعفوي وغامض، تحمل معها تراجعًا كبيرًا لمرضهم حتى يشرعوا في النطوع إلى الإمكانية غير المؤتمة في بدء حياة مختلفة تمامًا في أواخر أيامهم، كان سوان يعثر في ذاته... وجود إحدى تلك الحقائق اللامرئية التي كف عن الإيمان بها» (ح 1، ص 311)

ويتم تصوير تقدم النفاة الذهنية بالفاظ بيولوجية:

«من حسن حظ سوان أنه كان يوجد، بفعل الآلام الجديدة التي استولت على روحه مثل حشود من الغزاة، عمق طبيعي أكثر قدمًا وعموية، يكابد بهدوء، مثل خلايا عضو مجروح الذي سرعان ما يقوى على إعادة تجديد الأنسجة الضرورية، كأنها عضلات عضر مشلول يسعى إلى استعادة الحركة. إن سكان روحه هؤلاء الأكثر قدمًا، يجندون للحظة

كل نوى سوان في هذا العمل التجديدي الذي يمنح وهم
الراحل للمتناهل للشفاء أو للمريض في غرفة العمليات»
(ج2، ص 188-189).

ثمة تناظر بين استعارة عشق المرض من جهة، واستعارة العقاقير الترياقية
والمسكنة. إن حضور أوديت هو العلاج الوحيد الذي تستجيب له حالة سوان،
وإن كان هذا العلاج يمكن آلامه مؤقتاً، فإنه يساعد في نهاية المطاف على تقدم
المرض (ج2، ص 129). وكانت حاجته إلى الترياق تزداد حدة مع تقدم المرض:

«كأنه كم كان يزداد الألم، يزداد في الوقت نفسه ثمن المسكن
المضاد للسم الذي كانت تملكه هذه المرأة دون سواها» (ج2،
ص 188).

وتزداد فعالية هذه الصورة قوة بواسطة بنية الجملة وإيقاعها المتوارين،
والتي تتمحور حول تكرار فعل «يزداد».

هناك مجموعة أخرى من الصور الطبية تفرم على مقارنة الحب والعبرة
بأعراض المرض وأشكال نوعية منه. وبعض هذه التماثلات تقليدي، فنشبه فعل
الحب بفعل السم أو الجرح من الاستعارات المبذلة في الأدب الغربي، لكن
بروست ينجح في تجديد هذه الصور المبذلة بفضل كثافة رؤيته وواقعيتها. إن
حضر ألفاظ أوديت تشرق قلب سوان، كما لو أنها كانت تؤذيه بالمعنى الحرفي
للكلمة، مما يخلق لديه إحساساً بالمرض وكأنه ابتلع السم (نفسه، ص 187)، وقد
تجرحه أبف كلمة ينطق بها صديق دون مبالاة: «كأنه جريح لمسه شخص في
موضع الجرح دون حذر» (نفسه، ص 79). ثم تراه يطبل التفكير والتأمل في مثل
هذه الألفاظ مما يسبب له آلاماً لا حصر لها، مثل رجل مريض يتألم كلما قام بحركة
لا يمكنه تجنبها (نفسه، ص 192). وثمة صور أخرى تعلب عليها نمعة عصرية،
فقد كان سوان يرصد مرضه العقلي بطريقة موضوعية كما لو أنه كان يعتمد تلقيح

نفسه حتى يتمكن من دراسة آثار المرض (نفسه، ص 109). وفي مكان آخر نحدد مقارنة بين عذاب الحب وبين مرض جسدي مزمن مثل الإكزيما⁽¹⁾.

وعندما أعرب أحد أصدقاء سوان عن دهشته لافتتان شخص من مستوى سوان بشخص عديم الأهمية عقب الراوي بصورة تماثل بين هذا الافتتان ومرض الكوليرا⁽²⁾.

وثمة توازٍ مفصل في مقطع آخر بين خداع سوان لنفسه وبين سلوك المستهلك أو المدمن على المورفين⁽³⁾.

وتتطور هذه الاستعارة لمرحلة بقوة ذاتية إلى أن تصل نهايتها المحتومة

«وصل حب سوان إلى هذه لدرجة التي ينسأل فيها
الطبيب، أو في بعض الأمراض، الجراح الأكثر جرأة: هل
من المعقول أو حتى من الممكن حرمان المريض، بعد هذا من
عقله أو انتزاع أله؟».

نرى ما هي الغاية من وراء هذا العرض الخارق للصور الطبية؟ إن مثل هذا الأسلوب المكثف المتواصل لا يمكن أن يكون ناتجاً عن مصادفة أو عن باعث معاجي أو عن مجرد نزوة التداعي، كما أنه لا يمكن تفسيرها على أساس عوامل

(1) "Swann trouvait sage de faire dans sa vie la part de la souffrance qu'il éprouvait ignorer ce qu'avait fait Odette, aussi bien que la part de la recrudescence qu'un climat humide causait à son eczema" (vol. II, pp 83-4).

(2) "C'est à peu près comme s'étonner qu'on daigne souffrir du choléra par le fait d'un être aussi petit que le bacille virgule" (vol. I, p. 63).

(3) "Swann eut sans doute trouvé qu'il était incompris d'Odette, comme un morphinomane ou un tuberculeux, persuadés qu'ils ont été arrêtés, l'un par un événement extérieur au moment où il allait se délivrer de son habitude invétérée, l'autre par une indisposition accidentelle au moment où il allait être enfin rétabli, se sentent incompris du médecin qui n'attache pas la même importance qu'eux à ces prétendues contingences..." (vol. II, p. 118).

شخصية صرفة مثل دراية بروست بمهنة الطب أو اهتمامه بحالته الصحية. إن تواتر هذا الحافز يقتضي من الكاتب درجة عالية من الوعي والتعمد، وهو أمر لا يخلو من مخاطر، فالتكرار الدائم لثبائل ما، قد يؤدي إلى الرنابة والملل، إلا أن هذا الخطر قد يتقلص كثيرًا بتنوع الصور وقوتها التعبيرية. وهناك أيضًا مبدأ عام نخضع له كل العناصر الانفعالية في اللغة، فيقدر ما تنكرر بقدر ما تفقد فعاليتها بسرعة.

إلى جانب هذه المزالق العامة، هناك خطر محدد يكمن في الصورة الطبية، فهي ذات نكهة أبعد ما تكون عن المسرة، فالإحالات المتتالية على المرض والألم، وعلى حجرة المرض وحجرة لعمليات، ناهيك عن الأمراض الخطيرة واقترب الموت، تساعد كلها على خلق أثر كئيب. وكما قال حديثًا أحد النقاد: «إنها [الصور الطبية] تمنح قصة حب سوان نبذة طبية متميزة»⁽¹⁾. ومهما كان غاية بروست فلا شك أنها غاية مهمة إلى درجة قبوله المخاطر الكامنة في هذه العملية

يقدم سارتر في «الوجود والعدم»⁽²⁾ اقتراحًا مهمًا حول دور الصور الطبية والبيولوجية عند بروست، وقد قام بانتقاد منهجه، الذي يقوم على «التحليل الفكري» decomposition intellectualiste الذي يفكك حالات ذهنية متعاقبة إلى مكوناتها قصد الحصول على علائق سببية فيما بينها. يقف سارتر على مقطع من «غرام سوان» ينتهي بالصورة التالية: «هكذا بفعل كيمائية شره ذاتها، وبعد أن صنع من حبه غيرة، شرع من جديد في صنع الحنان والشفقة من أجل أوديت» (ج2، ص 114-115).

(1) R. Virtanen, "Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences", Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXIX (1954)

إن هذا المقال وإن كان لا يعالج الصور الطبية، فإننا نعثر فيه على الملاحظة التالية. إن التماثلات الطبية تخفي ثمًا من امتاخ المقعم بالشاب الذي يسود الحزن الأخير من «فتيات في ظل الزهور» وأنها أيضًا تكاد تغيب كلية عن «جانب غير ممت»، وأن عددها لا يكثر إلا في الصفحات الخالكة عن «صودوم وجرمورا»

(2) Sartre, L'Être le néant, Paris (1943)

يمكن اعتراض سارتر على هذه التباينات في صيغ، أولاً، نزوعها إلى إخفاء طابع اللاعملانية الذي تتميز به الظواهر الذهنية. وثانياً، تعدد الظواهر كأنها كانتات مستقلة. يقول سارتر:

«يسمى بروست إلى تكوين كيهادية رمزية، ولكن الصور الكيميائية التي يستخدمها لا تقرأ إلا على تفنيد الحوافز والأفعال اللاعقلانية. إننا نحاول أن ننسق نحو تفسير آلي للنفساني الذي يشوه طبيعت كلية دون أن يكون معقولاً على الإطلاق. ومع ذلك لا يمكن أن نمتنع عن الظهور بين حالات العلاقات الغريبة شبه الإنسانية - لني تكاد توهم بأن الأشياء، السيكولوجية هي عوامل agents ذات نشاط».

قد يكون سارتر على صواب بخصوص النقطة الأولى، غير أنها تتجاوز إشكال الصورة إن النزعة العقلانية التي يتقدم سارتر تعدد خاصية في سيكولوجية بروست ككل: فالصور السيولوجية، أو على الأقل بعضها، تبقى تابعا لنزوحه العام. وهذه النزعة تبقى قائمة حتى لو لم تكن هناك صور تسندها أما الانتقاد الثاني فهو أوثق صلة بالموضوع، فالصور التي تماثل الصورة التي ساقها سارتر تلعب ولا شك دوراً مهماً فيها يصطلح عليه الفلاسفة بمادية التجريد، وتاهم إلى حد كبير في تقديم الخصائص والأفعال كأنها مواد مستقلة أو دأشباح بفعل القدرة الانتكسارية للغة^(١). ومع ذلك، كما يلاحظ سارتر نفسه، فإن هذا النزوع نحو اعتبار المجرد شيئاً مادياً، لا يقتصر على الصورة^(٢). ويبدو أن سارتر قد نسي بأن ما هو عيب خطير في رسالة فلسفية قد يجوز في عمل فني. إن تصوير الظواهر المجردة من خلال ألفاظ ملموسة، ونشيتها بالكائنات الحية تعد من

(١) C.K. Ogden- I.A. Richards The Meaning of Meaning, London, 1936.

(٢) على سبيل المثال، بدر هذا بديهاً في جملتين أخريين من المقع نفسه:

"Le désir de l'enlever à tout autre n'était plus ajoué par la jalousie son amour"; "ce plaisir différent de tous les autres avait fini par créer en leur un besoin d'e.le."

أشكال الاستعارة المتواترة، وهذه الصور البلاغية بطبيعتها تحول دون إمكانية تناولها حرفيًا.

أعتقد أن التفسير الصائب لصور بروس الطبية والبيولوجية يكمن في تجاه مختلف. ولا يسع المرء إلا أن يجازف برأي ما حول سبب تطوير بروس لهذا الحافز بالذات، ويمثل هذا القدر من التوكيد والإصرار. ومع ذلك، فهناك أربعة عوامل، على الأقل، ساهمت بدون شك في اختياره

أولاً، من الواضح أن بروس لم يكن يستخدم الصور الطبية باعتبارها مجرد أدوات في تحليله، ولكنه كان يعتمد عليها وسيلة لتبليغ تفسيره للحالة ككل. لقد تمكن، بفضل اعتماده على إقامة تشبه مفصل بين المرض والحب، وبواسطة مقارنة اثنان سوان بعرض يستعصي على الجراحة، وآفة المدمن على المخدرات، وبالكوليرا بل حتى بالإكزيما، من تبليغ مراده بفعالية تفوق كل نصريح مباشر حول الطبيعة المرضية للحالة بكاملها. فهو لم يكتف بقبول التبرة البغيضة الكامنة في مثل هذه الصور، وإنما كان يعتمد تأكيد هذا المظهر من التماثل إن هذا الحو المرصي لم يكن ناتجاً عن الصورة، بل كان علة وجودها.

ثانياً، إن استخدام عدد كبير متنوع من الصور الطبية والبيولوجية يوحي بأننا إزاء حالة تاريخية يمكن إجراء البحث العلمي عليها، وبأن ولادة وسمو حب سوان لأودت ثم انحلال هذا الحب وموته، يخضعان لقوانين محددة تشبه القوانين التي تحكم الصيرورة البيولوجية.

ثالثاً، يتم التعبير عن هذه الصور الطبية بواسطة لغة دقيقة وشه تفتية، مما يضيف على السرد طابع الحياد والموضوعية العلمية. إن هذا أمر مهم خاصة أن قصة حب سوان وعبرته تمثلان من عدة جوانب صورة قلية Prefiguration لتجارب الراوي الخاصة التي نجدها في المؤلفات اللاحقة. وما يصدق على الراوي يصدق على الكاتب أيضاً. إن الصور الطبية تمكن كلاً من الكاتب والراوي من الابتعاد عن معاناته الشخصية والقيام بتحليلها بطريقة ننم عن الحياد وعن معرفة الخبير والمتخصص بتشخيص الأمراض. وقد لخص أندريه موروا

André Maurois، في مقال نشر بعد وفاة بروست بزمن قصير، هذا الوضع في تشبيه طبي جدير بروست نفسه⁽¹⁾،⁽²⁾.

رابعاً، يجب النظر إلى صور بروست الطبية في سياق صورته العلمية ككل. إن العوامل التي جعلته يميل إلى استخدام تماثلات من العلوم الأخرى هي أيضاً المزالة عن التشبيهات والاستعارات التي استمدتها من الطب غير أن هذه الأخيرة كانت أوثق صلة بالموضوع؛ ولذلك تم التركيز عليها وسرعان ما اكتمل إدماجها في بنية الرواية.

الصور العلمية:

إذا كانت الصور العلمية غير الطبية تبدو أقل أهمية من الناحية السبوتية، فلها تقوم بدور دال في توضيح التجارب المعقدة، وتقدم تعبيراً ملموساً وحيّاً عن بعض الموضوعات الرئيسية في الرواية. إن عدداً كبيراً من هذه الصور يفوق الصور الطبية جودة كما أنه يُظهر دقة حارقة في تصوير الطواهر المجردة⁽³⁾.

وتحتل الفيزياء مكاناً بارزاً بين العلوم التي تعتمد منها هذه التماثلات، ومن بين الاستعارات المستمدة من هذا المجال صورة الزمن باعتباره بعداً رابعاً وهي بمثابة ترجمة شعرية لفكرة سلسلة الزمكان الرباعي البعد والصورة مستوحاة من كنيسة قديمة كومبريه مشحونة بتداعيات ماضيها الأسطوري:

«بناء يشعر إن جاز القبول مكاناً بأربعة أبعاد – البعد الرابع
فيها بعد الزمان – ينشر شراعه عبر القرون فيبدو كأنه يقهر

(1) "Comme certains médecins curieux peuvent séparer complètement leur moi souffrant de leur moi pensant, noter chaque jour les progrès d'un cancer, d'une paralysie, il analyse ses propres symptômes avec une héroïque technique".

(2) Maurois, "Attitude scientifique de Proust", Nouvelle Revue Française, vol. XX (1923), p. 162-5.

(3) لقد أحصى فيرتانن Virtanen مائة صورة من الفيزياء، وما يزيد عن خمسين من علم الملك، ثم ما يربو ثلاثين صورة من الكيمياء وأثنى عشر من الجيولوجيا، loc. cit. الصورة في الرواية

ويجتاز بين عارضة وأخرى، بين هيكل وآخر، لا بضعة أمتار
وحسب، بل حقباً متتالية يخرج منها مطمراً (ج 1، ص
108).

ثمة صدى وانتقاد باهت لهذا التصور في «الزمن المستعد» خلال حديثه عن
التشويه الذي يعاني منه البشر بعد سقوطهم في هاوية الزمن، يضيف الراوي قائلاً
في نبرة شبه اعتدائية:

«هوة لا يمكننا التعبير عن وجهتها إلا بواسطة مقارنات
باطلة أيضاً، مادام لا يقدر على استعارتها إلا من عالم
الفضاء، التي، سواء وجهتها صوب الارتفاع أو الطول أو
العمق، فإن مزيتها الوحيدة تكمن في أنها تجعلنا نشعر أن
هذا البعد غير المعقول والمحسوس موجود حقاً» (ج 2، ص
81).

لقد أضفت مثل هذه الصور البارزة بشكل خاص في النصفحات الأخيرة من
«الكتاب» ببعض النقاد إلى عقد مقارنته وهمية نوعاً ما بين بروسه وأينشتاين.
ولاربيب في أن هناك شبهة ضاهية في الطريقة التي يحاول كل من الكاتب والعالم
التعبير بها عن تصوراتهما الجديدة عن الزمن⁽¹⁾. أما الصوراب في حد ذاتها فهي
مختلفة عن بعضها تماماً إن سلسلة الزمكان المادية والموضوعية للنظرية الـ «آلية» لا
تشبه في شيء المفهوم الذاتي للزمكان السيكلوجي الذي أحدثته بروسه⁽²⁾. كما
أن بروسه لم يكن مطلقاً على أفكار أينشتاين خلال عملية الكتابة. وإن كان
مفهوم بروسه للزمن قد تحدد بالتأثيرات العلمية التي وردت من مصدر آخر،
رواية «آلة الزمن» *Time Machine* لويلز H.G. Wells. غير أن هناك بالطبع
تماثلاً أعمق بين الفنان والعالم في سبر غور أسرار الكون، وهو التماثل نفسه الذي

(1) Cf. C. Veltard, "Proust et Einstein" Nouvelle Revue Française, vol. XIX.
"Proust et le Temps", Ibid.

(2) وقد أكد هذا الرمزي روبر شقيق بروسه وهو رجل علم. انظر العدد العاشر من.

يكشفه سوان بين المؤلف الموسيقي فانتوي ولافوزيه Lavoisier أو آمير Ampère⁽¹⁾.

تستمد مجموعة من الصور الملائمة جدًا من مجال البصريّات، ففي إحدى أكبر الاستعارات التراسلية في الكتاب، والتي ستأقش لاحقًا، تستدعي موسيقى فانتوي كل ألوان قوس قزح (ج2، ص 174) غير أن بروس لا يقتصر على الطيف المرئي، بل إنه يمدده في بعدين؛ نحو مجال دون الأحمر ومجال فوق البنفسجي، حتى يزيد من دقة ملاحظاته. لقد أصيب سوان بنوع من «العمى» عندما كان يصغي مسحورًا إلى «الجملة القصيرة» التي لم يكن يستطيع «رؤيتها» وإن كان يشعر بوجودها⁽²⁾.

وقد تم استخدام الثنائيل اللون - الأحمر في سياق أكثر غميرًا:

«لإدراك... خاصية مجهولة تناظر في عالم العواطف ما يمكن أن يكون عليه اللون اللون - الأحمر في عالم الألوان، كان أبراي محرومين من هذه الحاسة الزائدة والمؤقتة التي منحني إياها الحب» (نفسه، ص 256).

تقوم كثير من الثنائلات البصرية بدور إيجابي في توصيح العمليات الذهنية. وثمة ثنائل محكم بين «نكسر الضوء في الماء والانجراف الذي تعاني منه التجارب الخارجية خلال النوم» (نفسه، ص 209). وفي موضع آخر، يصبح ذهن الراوي المتوتر بالقلق «محدودًا»، مثل نظرنه القلقة إلى أمه، وعدم التأثير بأي مظهر خارجي. إن الأدوات البصرية تكون مصدرًا لبعض المقارنات غير المتوقعة غير

(1) "Experimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais" (vol II, p. 173).

(2) "Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraichissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en s'approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice ..." (vol. II, p. 168).



أنها جد ملائمة. فالأشباح التي تولدها الغيرة تشبه بالظلال التي تتج عن مرآة
مائلة:

«دجاة وكما يحدث حينما نحوم مرآة مائلة حول مادة ما، كانت
الظلال الكبيرة والمعجبة الموجودة فوق السور تنطوي ثم
تتلاشى بداخله، كذلك كانت كل الأفكار المربعة والمائجة
التي كونها حول أوديت تصمحل لتضم إلى الجسد الفاتن
الذي كان آدم سوان» (ج2، ص 107).

وفي الصورة التالية، تبين الميران البنغالية الزرقاء والمصابيح الإلكترونية
الغامرة كيف أن الراوي المتوتر لم يعد يتذكر إلا جزءاً صغيراً من المنزل بكومبريه.
ومن حياته هناك إلى أن أعادت قطعة المادلين المعومة في الشاي الماصي إلى
ذاكرته:

«وهكذا ظللت لفترة طويلة لا أرى من كومبريه حينما
أتذكرها وأنا يقطان في الليل سوى ضرب من الجانب
لمضيء مقطوع وسط ظلمات غير مميزة وشبه بالجوانب التي
نيرها وتقطعها أضواء ملونة أو دشت كهربائي على صفحة
إحدى البنابات وتظل أجزاءها الأخرى غارقة في العتمة»
(ج1، ص 84).

إن الصور البصرية التي تشبه الصورة الأخيرة تسند قوة إضافية من مياقها
حيث تتعارض بحدة مع ظلمة الليل التي تحدث فيها التجارب المباشرة إليها.
ويبدو هنا جلياً في صورتين تقعان في الصفحات الأولى من الرواية، حيث
يستعيط الراوي أثناء الليل ويتلمس طريقه فتتأبه ذكريات عارضة، ثم يحدو في
«مشكال» الظلمة مستمتعاً بواسطة ومضات نور وعيه بالسباق العميق للأشياء
حول. ويتم تصوير الذكريات التي تطفو على سطح ذاكرته من خلال التشبيه
البصري التالي.

«كانت هذه الاستذكارات المحرمة الغامضة تدوم بضع
ثوانٍ فحسب. وغالبًا ما لا يميز تشككي في المكان الذي أنا
فيه بين مختلف الفرضيات التي تولده أكثر مما يفرق، إذ نرى
حصانًا يجرى، بين الأوضاع المتتالية التي يوضحها لنا
«الكينوسكوب» (نفسه، ص 36).

غير أن الصور الصرمة تكون أيضًا فعالة في وضع الهازء فحسب كما كان الراوي
يطالع في الحديقة بكومريه، تحلت في ذهنه «شاشة متعددة الألوان».

«وعلى هذه الشاشة التي تلونها حالات مختلفة يُسطرها
الوعي في بيئنا أقرأ أو تتراوح ما بين الرغبات الأكثر خفاءً في
صدري والمشاهدة الخارجية للأفق الذي يمتد أمام ناظري
خلف سور الحديقة» (نفسه، ص 139).

ربالظر إلى تجارب حديثة في أعلام ذات الأبعاد الثلاثة تجدر الإشارة إلى أن
برومت كان يلوح بإمكانية «الرؤية المجسمة للمناظر» في المسرح: «ما كنت
أستبعد الظن بأن كل مشاهد يشاهد كأنها في منظار محم المناظر التي وضعت من
جلده وحده، مع أنها تسببه بألاف المناظر الأخرى التي يشاهدها كل فيما يخصه
من سائر المشاهدين الآخرين» (نفسه، ص 124).

وتمثل الميكانيكا والمعلوم الحليفة مصدرًا آخر خصبًا للصورة في الرواية. إن
ظاهرة الالتحام تشكل أساسًا لكثير من الصور، بما في ذلك تشبيه معصل ووثيق
الصلة بالموضوع حول قصور الإدراك:

«فحينما كنت أنصر أمرًا خارجيًا فإن شعوري بأن أراه كان
يقوم بيني وبينه بخلقة بقشرة روحية رقيقة تحول دون أن
ألمس مادته لمّا مباشرًا، فقد كانت تتبخّر نوعًا ما قبل أن
أنتصل بها مثلما لا يلامس الجسم الملهب وطوبه غرض مبلل
تقربه منه؛ لأنه يعمل دومًا على أن تبقه نقطة بخار» (نفسه،
ص 139).

إنه لأمر مهم أن تتكرر الصورة نفسها في نهاية الكتاب، ضمن سياق مختلف نوعاً ما، «ثمة مجموعة من الحوادث الممكنة بينا وبين الكائنات، كما فهمت ذلك من خلال محاضراتي بكمبريدج، وتعلق إحدى هذه الاحتمالات بالإدراك الذي يحول دون الاتصال المطلق بين الواقع والذهن» («الزمن المسعاد»، ص 143).

لما رأى الراوي السيدة غير مانت أول مرة وجد أن حضورها المادي وصورته الذهنية عنها لا تتناسان تمامًا، فهما مثل أسطوانتين تفصلهما هوة. ونستخدم صورة أخرى مماثلة لتوضيح التناقضات التي تنورط فيها أوديت بكذبها على سران:

«لم يكن تدرك أنه كان لهذه الجزئية الحقيقية زوايا لا يمكن أن تندمج إلا ضمن التفاصيل المجاورة للأمر الواقع الذي قامت بفصله عنها اعتباطاً، وأنه مهما كانت التفاصيل المتكررة التي نضعه ضمنها، فإن هذه التفاصيل ستكشف دومًا بفعل لمادة الزائدة والمراغات غير المملوءة، وأن هذه لم تكن مصدرًا لذلك الأمر» (ج 2، ص 82).

وتقوم بعض التماثلات على وسائل النقل العصرية⁽¹⁾، فنستمد صورتان مختلفتان من السيارة، حيث يتم تشبيه أثر ضجيج بسمع أثناء النوم بأثر مفاجئ في تعبير «سرعة السيارة»: «الصجة التي أحدثتها داخلت نومها ولا شك و«غيرت سرعته»، كما يقال في الحديث عن السيارات» (ج 1، ص 175).

وتستخدم الصورة نفسها لاحقاً في وصف مسألة مختلفة تتعلق بوعينا بسرعة أو ببطء مرور الزمن⁽²⁾.

(1) لا نعرض على صورة من محال الطير إن إلا في الأجزاء الأخيرة من «الزمن المفقود»

(2) "Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de 'vitesses' différentes. Il y a des jours montueux et malaises qu'on met un temps infini à gravir et de jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant" (vol. II, p. 224)

إن الاستعارات المستمدة من السكة الحديدية ليست عصرية تمامًا، لقد استخدمها كتاب مثل هيني وبلزاك مباشرة بعد تأسيس شبكة السكة الحديدية الفرنسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر⁽¹⁾. وتمة صورة من هذا المجال تساعد على توضيح التعبير الذي أصاب ذهن الراوي بعد أن وقع في حب جليبرت ابنه سوان:

«مثلما كانت الأفكار التي أحملها الآن حول اسمه مختلفة عن شبكة الأفكار التي لم أعد أستخدمها أبدًا عندما أضطر إلى التفكير فيه، فقد أصبح شعقًا جديدًا. ومع ذلك فقد أعدت ربطه، بواسطة حط اصطناعي وثنائوي ومعتصر، بضيفنا السابق» (ح2، ص 245).

وأحيانًا تتم تقديم الحركات الجسمية والذهنية بالماظ ميكانيكية. وبعد نوبه من الجمود يمدد الجسم طاقته المتجمعة صوب كل اتجاه مثل رأس لولبية؛ وقد شبه مرور اسم جليبرت في صامع الراوي بمنعطف باليتكي: «لقد مر هكذا أمامي في حركة قوية رمت بالقوس وقربت إلى هدفه» (نفسه، ص 117). وهناك صورة أكثر أهمية حيث تقارن أدوات ميكانيكية بعملية ذهنية⁽²⁾:

وكما يبدو في الأمثلة المشار إليها أعلاه، فإن مرايا هذا الصنف من الصور أنه يتميز بمعالم جد واضحة وبدقة شبه علمية، غير أنها تشكو من عيب كبير، إذ تميل إلى الإيجاء بتأويل ميكانيكي مفرط للظواهر الموصوفة خاصة حيث تتعلق الأمر بنشاط العقل البشري. لم يكن بروست غافلاً عن هذا التضمين، وهو ما يبدو من خلال استخدامه العرضي لصور ميكانيكية في سباقات نهكية. فمن خلال حديثه عن المبادئ السامية التي تحرك إحدى السيدات يلاحظ بسخرية لاذعة:

(1) Cf. P. J. Wexler, la Formation du vocabulaire des chemins de fer en France. Geneva-Lille. (1955); cf. also my Style in the French Novel

(2) 'Voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lâche ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entr'ouvre, l'idée de La revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d'un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates' (vol. II, p. 117).

«كل المبادئ الراسخة والمتصلة التي كانت أكتامها تلامسها من الخلف، مثل تلك السلام التي يستعملها أساتذة التربية البدنية قصد توسيع صدر الممارس» (ج2، ص 146).

وتصل هذه السخرية حد الكاريكاتير في وصف السيدة دي كامبرمر أثناء استماعها إلى الموسيقى⁽¹⁾.

إن الصور التي تنتمي إلى مجال الكهرباء ليست وليدة هذا القرن بل إن بعضها يعود إلى زمن الثورة الفرنسية⁽²⁾، وقد كان بيكتور هوجو ولوعاً باستعارات هذا المجال⁽³⁾. وإذا كان هذا الصف من الصور لا يوجد بكثرة في «حانث من منازل سوان» فإنه يبرز بشكل أكثر في الأجزاء اللاحقة⁽⁴⁾ ويتم تشبيه ركود ذهن سوان، الذي جعله يتخلى عن مجموعة من الأفكار العقيمة، بانقطاع التيار الكهربائي.

«لم يتمكن من تعميق هذه الفكرة، فقد استأبته نوبه كل دهنية كانت تطرية لديه، تأخذه في أوقات متقطعة وماسبة، فأطعمت كل الأضواء في دكانه، وعلى حين غرة، حتى أنه فيها بعد، أمكن قطع الكهرباء عن منزل حتى بعد تجهيز كل مكان بالإضاءة» (ج2، ص 170).

ويبدو أن هذا التماثل بقى عالقاً بذهن بروست، حيث نحدد في الصفحة الموالية إحالة أخرى إلى الكهرباء، وإن كان السياق هنا مختلفاً تماماً:

(1) "Madame de Cambremer, une femme qui a reçu une forte éducation musicale, battant la mesure avec sa tête en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues tels .. qu'à tout moment elle accrochait avec ses solitaires les pattes de son corsage" (vol. II, p. 144).

(2) E Brunot, Histoire de la langue française, vol. X.

(3) Ibid. vol. XIII (by Charles Brunot).

(4) Virtanen, loc. cit

«كان منظر المغاسل المعطاة بالمناشف، والأسرة التي تحولت إلى مستودعات للثياب، والمعاطف والقبعات المكدسة فوق غطاء السرير، يمنحه الإحساس بـه بالاحتناق الذي يمكن أن تحلبه رائحة الفحم المنعثة من قنديل أو مصباح يدخن، لأناس تعودوا على للكهرباء لمدة عشرين سنة».

وقد أرحت طاهرة الحرارة بعنوايات من الصور السبطة، ولكنها قوية، في بداية الرواية عندما كان الراوي المتيقظ بالليل مستيقظاً يكر في مختلف الغرف التي نام بها:

«وحيث توقف النار طوال الليل في الموقد فتنام داخل عباءة كبيرة من الهواء الساخن الداخن الذي تخرقه ومصات لجمرات المشتعلة، عباءة أقرب أن تكون كفاً غير محسوس ومغارة دافئة محفورة في قلب الغرفة نفسها، وهي منطقة مشتعلة ومتحركة على أطرافها الحرارية» (ج 1، ص 37).

ومن خلال حركة السوائل يقدم لنا بروست صوراً رائعة عن الزمن، وإذا كان تشبه مرور الزمن بـيلان النهر من بين أقدم الاستعارات في الأدب الأوروبي، والتي تعود إلى هيرقليط، فإن بروست قد نجح في إعادة الحياة إلى هذا «الكليشيه» بفضل غزارة لتفاصيل التي تبلغ درجة عالية من الدقة والتمسك. فالمستفل الذي يشبه في برودته وشفافيته نهراً لا لون له بتحريك بحرية في دهر سوان إلى أن نحمد مع ملاحظة عبارة لأوديت ضغطت عليه على نحو لا يكاد يحتمل (ج 2، ص 178).

إن تقسيم تدفق الزمن المستمر إلى لحظات متميزة لأمر لا يقل زيفاً عن محاولة قطع ماء متفجر:

«أحلام السمر والحب لدي لم تكن سوى لحظات - أفضل اليوم بينها فصلاً مصطنعاً كما لو أقوم بقطع على ارتفاعات مختلفة في نافورة ماء قزحية الألوان وجامدة في ظاهرها -

من انبثاق واحد لا يضعف لجميع قرى حباتي، (ح ١، ص 143).

ترتبط مجموعة من صرر بروسن بالتبلور والتجمد وظواهر أخرى مماثلة. وقد عقد ستاندال، في استعارة شهيرة، مقارنة بين تطور الحب وعملية التبلور، وكما مر بنا فإن جيد يقوم بإنعاش وتطوير هذا التماثل في «مريفو النقود» وعند بروسن نشأ هذه الصور في سياقات متنوعة. ويتم تصوير الإحاجات التي يستخدمها الأطفال لاصطياد السمك في النهر كأب «ماء منجمد». ويعد النهر ذاته كأنه «سائل وبلور جاري» (ح ١، ص 254) ويتم وصف قطع الخبز التي يتم رميها في الماء «التشيع المصروط»:

«يتجمد الماء في الحال من حولها على هيئة عناقيد بصوية من
شراغب جائعة كان يحفظ بها حتى ذلك دونها شك محلة
غير مرئية، وقد أوشكت تبلغ حد البلور» (نفسه، ص 254)

وعلى المستوى الخلفي، يشكل الخافز نفسه أساساً تقوم عليه بعض الصور التراسلية. إن ألفاظ أوديت، وكذا الألفاظ التي تحيل عليها، تنزع إلى التصلب. وتشكل قشرة صلبة في قلب سوان تجعله يتألم

«بمحرد وصولها إلى قلب سوان كانت الجمل تتصب
وتتحم كآنها رسالة، فكانت تمزقه من دون أن تحرك ساكناً»
(ج 2، ص 129).

ويُتج علم البلوريات نظرياً غير متوقع لإثارة الزمن. فبينما كان الراوي يتذكر الأصل في أيام الأحد التي كان يقضيها في القراءة بالحديفة، يعقد تشبيهاً على درجة عالية من الشعاعية يقارن من خلاله هذه الأوقات (الأصلية) ببلور احتفظ فيه بذكرات حياته و كوميديته:

«كرينال ساعاتك الصامتة الداوية العطرة الصافية،
كرينال ساعاتك المتلاحقة، الذي تختلف ألوانه ونعكس
فيه خضرة الأوراق» (ج ١، ص 144)

يستعير بروست عدة صور من الجيولوجيا لوصف طبقات الذاكرة المختلفة
المخرونة داخل العقل البشري، إن الوظيفة الرئيسية لهذه التماثلات هي تأكيد
عمق هذه الطبقات وتعقيدها وحجم الجهد المطلوب لإبرازها. ومختفي ذكريات
كومبريه في طبقة تحتية عميقة من ذهن الراوي:

«عل أنه ينبغي لي عل وجه الخصوص التفكير في جهة
ميزيكليز وجهة غير مانت بوصفها مناحم عميقة في أرض
ككري واحقول الصلة التي لا زال أستند إليها» (نفسه،
ص 275).

وتبقى هذه الصورة عالقة بذهن المؤلف، مثل العادة، لتظهر بعد ثلاث
صفحات في شكل أكثر تفصيلاً:

«لم تعد تشكل هذه الذكريات، وقد انضاف بعضها إلى
البعض الآخر سوى كتلة واحدة، بيد أنه يمكن أن يميز فيها
بينها... إما شقوقاً وثغرات حقيقية أو على الأقل هذه
العروق وهذه البرقشة في اللون التي تنم عن بعض الصخور
وبعض أنواع الممر عن اختلاف في المنشأ والعمر
و«التكون»» (نفسه، ص 277-278).

يتكرر الحافز نفسه عدة مرات في الأجزاء اللاحقة⁽¹⁾، حيث يستأنف للمرة
الأخيرة عند نهاية «الرمز المتعدد» في شكل يختلف شيئاً ما عن الصورة السابقة:

«كنت أعلم جيداً أن دماعي كان بمثابة منجم معدني غني
حيث يوجد امتداد هائل وشديد التنوع من المعادن الثمينة.

(1) Virtanen, loc. cit. p. 1039.

ولكن هل سيكون لديّ متسع من الوقت لاستغلالها؟ لقد
 كنت الشخص الوحيد الذي يمكنه القيام بهذا العمل؛
 وذلك لـبـيـن: فـمـوتـي لـن يـخـتـفـي فـقـط عـامـل المـناجـم الـوـحـيـد
 الفادر على استخلاص المعادن، ولكن أيضًا المعدن نفسه»
 (ج2، ص216)

تتضمن الصور المستمدة من علم الحيوان - والتي تختلف عن تلك الصور
 المرتبطة بمجال الحيوان التي لا تتضمن أي جهاز علمي، والتي متناقض لاحقًا -
 استعارة أو استعارتين - فعندما يواحه انعكاس صورة مرسومة على مصباح
 سحري أداة معرفة، فإنه يستخدمها مثل هيكل يلتف حوله.. وثمة صورة أكثر
 طرافة وإن كانت تـحـلـط بـيـن النـوع والجنس، حيث اعتبر شكل أنف جيلبيرت أحد
 الخصائص التي تسم الأجناس الشرية: إنها تنتمي إلى ذلك الصنف من الفتيات
 اللاتني يتميزن بأنف بارز (ج2، ص23). ونستمد بعض التشبيهات من الكائنات
 الحية الفـلـى. هـكـذا نـجـد إـحـدى الصـور العـديـدة الـتي تـسـاعـد عـلى إثـارة الـرائـحة
 نـعـثة مـن غـرف الـعمـة لـيـونـي⁽¹⁾ مـأخـوذة مـن مـجـال الـبـرـزويـات:

«والغرفتان من غرف الريف التي تفتتنا - مثلما تضيء أو
 تنعطر في بعض لللدان أجواء كاملة من الهواء أو البحر
 بغنى ملايين من وحيدات الخلايا التي لا تراها - بألاف
 الروائح التي تبعثها فيها الفضائل والحكمة والعادات وحياة
 خفية بأكملها وغير مرئية وفياتة وأحلاقية تمسك بها
 الأجواء معلقة فيها» (ج1، ص91-92).

ونجد تشبيهًا آخر من المجال نفسه في وصف الكابوس الذي اكتسب سوان
 من خلاله القدرة على إعادة إنتاج نفسه بواسطة تقسيم بسيط يشبه بعض
 الكائنات البدائية (نفسه، ص208).

(1) See Ch. Bruneau, La Prose littéraire de Proust à Camus: see also my Style in
 the French Novel.

ثمة صورة أو صورتان ترتبطان بحيوانات معينة، وتشمل قدرًا من التفاصيل التقنية. إن الاضطهاد المنتظم الذي تمارسه فرانسواز على خادمة المطبخ يثير في ذهن الراوي صورة حشرة صارة:

«ومثلما تستعين عشائيه الأحنحة هذه التي درسها العالم فابر Fabre، ونعمي الدتور الحفار، بالشرح كيف يتبر لصقاره اللحم الطازج للأكل بعد مماتها وتقب بعد ما نسطاد السوس والعناكب المركز العصي الذي يتحكم بحركة الأرحل بعلم ومهاره فائقين» (نفسه، ص 194)

وهناك مقارنة مماثلة بين غيرة سوان التي تتميز بالأناسة وبحيوية شرمة وبين الأخطبوط. لقد سبق أن أدخل هوجو هذا الحيوان عالم الأدب في رواية «عمل البحر». ويعد لنا هذا التماثل، على نحو مقلوب، صورة حية عن النشاط الذي ينحرف فيه ذهن سوان

«كانت غيرته مثل أخطوط يرمي بحبل أول وثني وثالث، تتعلق بشده بلحظة الخامسة ساء ثم بلحظة ثانية وثالثة أيضًا» (ح 2، ص 88).

أما نغية العلوم الأخرى فلا يتم الاستفادة منها في إقامة التماثلات إلا في أحيان قليلة، فهناك علم الفلك الذي يعتبر مصدرًا مهمًا للصورة في الأجزاء اللاحقة، والذي يساهم بتشبه هرلي حيث تصبح عين زجاجية مركزًا لنظام الجاذبية⁽¹⁾.

لقد صور القطبان المتعارضان لعالم الراوي بكومريه - ميريكور وغير مانت - في تعابير جغرافية مجردة:

(1) "Celui de M. de Saint-Cande, entoure d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui" (vol. II, p. 143).

«ولئن كانت ميريكليز تعنى في نظري، أمراً يمتنع عليك بلوغه كالأفق، فإن غير مانت لم تبد إلا عل أنها حد «جانها» الخاص بها، وهو حد أكثر مثالية منه وقعية وضرب من التعبير الجغرافي المجرد شأن حط الاستواء، شأن القطب، شأن الشرق. وربما بدت لي عبارة «سلوك طريق غير مانت إلى ميريكليز أو العكس حالية من المعنى خلو قولك سلوك ضربين الشرق للذهاب إلى العرب» (ج 1، ص 208)

رغموص هذه الأفكار الجغرافية¹ يؤكد الدلالة الرمزية للمفطين -- هذه الرمزية التي كانت مهمة بالنسبة إلى بروسست حتى أنه جسدها في عوالم روايته. وثمة صورة أو صورتان فقط مستمدة من العلوم الإنسانية، إلا أن تتلحظ عبر لاقية حيث تعقد مقارنة بين الضوء المنعش من حجرة أوديت الذي يشاهده بران المرق بالغيرة، من خارج النافذة وبين مخطوط مصي. غير أن التماثل لا يجمع ثلثة:

«كأن يعلم أنه يمكن قراءة حقيقة الظروف، التي وهب حياته من أحل تصويبها بشكل مصبوط من وراء هذه نافذة المخططة بالضوء، مثل عصاء مزخرف بالذهب لمخطوط نفيس يقبته الفنية في ذاتها، قيمة لا يمكن أن يتجاهلها العالم الذي يقوم بمعاينة المخطوط» (ج 2، ص 77).

* * *

لا يسع المرء إلا أن يكبر مهارة بروسست في إقحام الصور العلمية - وهي مادة صعبة - في نسيج روايته. وتنتم هذه الصور عن خبرة علمية، ومع ذلك فهي ليست عسيرة على المثقف العادي. وكما قال أحد القاد المعاصرين «فإن تماثلات

(1) See A. Ferré. Géographie de Marcel Proust, Paris, (1939)

المفصل الثالث النسخ الاستعماري في الإبداع الروائي عند بروسست

بروست العلمية ليست مبتذلة إطلاقاً كما أنها ليست عريضة^(١). فالصور هنا ليست صور عالم متخصص، بل هي صور شخص على درجة عالية من الثقافة يتميز باهتمامات شاسعة وبقدرة على إدماج وتفسير نتائج العلم تفسيراً جديداً يقوم على الخيال. إن توظيف مثل هذا القدر من الصور في رواية تقليدية قد يجعلها تبدو غريبة ومتحذقة. أما عند بروست فهي ملائمة للرد أكثر من الصور الطبية، حيث إنها أقل كثافة على العموم كما أنها تحل محل التداعيات البغيضة.

ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن كل الصور العلمية مقنعة، فبعضها، خاصة تلك التي تتعلق بالميكانيكا، إما متكلفة أو قد طامها الجهد إلى حد بعيد. ومن نماذج هذه الصور، النوازي بين مرور اسم جيلبرت وبين المنعطف الباليستيكي، وتحويل اسم أسوان إلى خط السكة الحديدية الثانوي والمعرض.

وهناك نماذج أخرى بنعدم فيها الوضوح لكونها تعقد مقارنة بين تجارب مألوفة وأخرى غير مألوفة. فالفقار لا يستعيد شيئاً حينما يقال له بأن رائحة البيت المألوفة تشبه سحابة البرزويات، كما أن تشبه قلاوة فرانسواز تجاه خادمة المطبخ بزمنور سادي لا يزيد من فهم الفقار شيئاً.

عبر أن معظم صور بروست العلمية تبقى ناجحة بتفوق، فهي ذات خاصة في تحليل تجارب مبهمة ومتعلصة، أو ذات تعقيد كبير. فهناك الزمن في مختلف مظاهره والأحلام وحالات نصف الوعي، وحدود الإدراك، وطبقات الذكريات المترابطة، ثم هناك نشاط الغيرة بالإضافة إلى نشاطات ذهنية أخرى.

إن الصور التي تدور حول هذه الموضوعات جديدة بأن تنطور إلى حوارات تتكرر في الرواية وفي الأجزاء المتأخرة، ويتم متابعتها أحياناً عند نهاية الكتاب.

تمثل صور بروست العلمية مصدراً لمتعة جمالية شديدة؛ وذلك نظراً لعدة عوامل فالإضافة إلى كونها تلائم الموضوعات التي تصفها على نحو كامل، فإنها تتميز أيضاً بدقة رائعة والمعة فكرية يعززها أحياناً طابعها التصويري أو خاصيتها الشعرية الواضحة. فهناك الكنية القديمة التي تحر في مللة الزمكان

(١) Vartanen, loc. cit. p. 1056; cf. also Spitzer, loc. cit. p. 441.

الرابعة البعد؛ وهناك حالة التبخر التي تمثل رمزًا لمعجزنا عن فهم العالم الخارجي؛ ثم هناك عبثة مجهوداتنا لتقسيم نافورة الرمن القرحية اللون. فكل هذه الصور نعتبر، إلى جانب صور أخرى، من بين الصور الرائعة التي ابتكرها بروس.

وتتميز استعارات بروس العلمية أيضًا بقوة تعبيرية فائقة نظرًا لأصالتها وحدائتها، غير أن هناك شيئًا آخر أكثر عمقًا. فمعظم هذه الصور تقيم تماثلات بين تجارب تنتمي إلى مجالين فكريين مختلفين تمامًا. «زاوية» هذه الصور واسعة جدًا، حيث إنها تمتد على مساحة كبيرة وتقيم ربطًا غير متوقع بين ظواهر تبدو منعزلة ومتباعدة.

وهناك مظهر آخر في صور بروس العلمية لا يقل أهمية، وقد سقت الإشارة إليه عند معالجة التماثلات الطبية، وذلك أنها تضيف صيغة الموضوعية على السرد. وكما عبر عن ذلك أندريه مورو André Maurois فإنها تمنح العمل «ذلك الطابع الموضوعي الذي يعتبر أحد الشروط الضرورية للجمال»⁽¹⁾. لقد كان ستاندال يسعى إلى تحقيق الغرض نفسه عن طريق نمذجة أسلوبه عن طريقة أسلوب القانون المدني، مثلما يحاول بعض الكتاب المعاصرين إنشاء أسلوب حيادي وصف بكونه يمثل «درجة الصفر للكتابة»⁽²⁾. وقد ابتكر فلوير، الذي جعل من الموضوعية مبدأً جماليًا، تقنية جديدة تتمثل في المونولوج الداخلي الذي لا يتيح للكتاب الحضور في السرد⁽³⁾. ولم يكن بروس ليعود إلى إحدى هذه الحلول، بل إنه جاهد لتحقيق الموضوعية بواسطة وسائل أخرى. وتتشكل التماثلات المتواصلة التي كان يستمدّها من العلم عاملًا بارزًا في هذه العملية.

صور المجال الفني:

إن الصور التي يستمدّها بروس من مختلف الفنون ليست مجرد خاصية أسلوبية متفردة، بل إنها نمط رؤية أساسي يتخلل نظرته إلى الحياة ككل. وكما قال

(1) Nouvelle Revue Française, vol XX (1923), p. 165

(2) See R. Barthes, le Degré zéro de l'écriture, Paris (1953).

(3) See my Style in the French Novel, ch. III, esp. pp. 18f.

ميتون هندوس Milton Hindus: «إن العلاقات الحميمية بين تشييات الفن... ونسيج عمله، لا تختلف عن علاقة التشبيه الملحمي بنسيج هومروس»⁽¹⁾. إن هذه الرؤية التشكيلية تشمل كل الفنون. وأحياناً نتقارب التماثلات من فنون متباعدة لتسلط الضوء على التجربة نفسها من زوايا مختلفة والمثال الكلاسيكي لهذه التقنية يتمثل في وصف الزرايين الحمراء التي تنسج عليها السيدة غيرمات سجال عند دخولها إلى كنيسة كومبريه، وهنا تلقي تماثلات من ثلاثة فنون لتقديم نطباع دقيق عن تأثير هذا المشهد في ذهن الراوي:

«كانت الشمس.. تضيف إلى صوب السجاد الأحمر رغياً
وردياً وفرة رقيقة من الضياء، هذا الضرب من الرقة
والعذوبة الجادة في الجلال والفرح اللذين يطبعان بعض
صفحات لوهانجرين Lohengrin وبعض لوحات
كاربانشيو Carpaccio ويدرك بها أن يكون بودلير قد
استطاع إضفاء صفة «العذوبة» على صوت البوق» (ج1،
ص 267).

ولمشاركة الراوي تجربته على نحو كامل فإن ذلك يقتضي ألفة بموسيقى فاغر Wagner واللوحات الموجودة بمتحف تشكروستو Cinquecento في فينسيا، وكذا بأراء بودلير حول الفن، ذلك أن الانطباع الأصلي يزداد عنى بالتداعيات الثقافية المضمررة في الصور. غير أنه في أغلب الأحيان يكون الأثر الأقل تعقيداً حيث لا تعدى الصورة مجال فن واحد، ومع ذلك فلن يفتر هذه التماثلات حقها إلا قارئ يتميز بذوق مهلب وثقافة فنية.

نمة فقرة في رواية «السجينة» بين بطريقة غير مباشرة أن بروس كان واعياً كل الوعي بإعجابه بهذا الصنف من الاستعارة. لقد كانت البرتين تنوق إلى إظهار تحولها التام تحت تأثير الراوي، فتطلق العنان لمعارضة جريئة على الطريقة ابروستية. وتبرز الخصائص المميزة لهذا الأسلوب في شكل أكثر وضوحاً بفصل المبالغة الكاريكاتيرية. وضمن سبل الصور التي تشكل العنصر الرئيسي في

(1) M. Hindus, The Proustian Vision, New York, (1954), p. 48

المعارضة، فإن صور الفن تبرز على نحو خاص. إن المواد الغذائية التي يصيح بها الباعة المتجولون تشبه قطعة فنية تتغير طبيعتها حينما تصل إلى أذواقنا. وتقارن الحصى المشبعة التي تنوق إليها ألبرتس بعدد من الآثار، منها الهياكل والكائنات والمسلات والجلال التي رسمها إلمنير، وكذا أعمدة كنيسة فينيسية بيت من الإفريز. وقد خلف هذا العرص انطباعاً قوياً لدى الراوي. فإذا كان معجباً بذلك الفتاة وبالتقدم الذي حققته، فقد كان يشعر بوجود هوة بينهما. فالألفاظ التي تستخدمها تثير تأثيره عليها، غير أنه لا يستعمل مثل هذه الألفاظ في محادثاته، إن حديثها بقبص بالصور التي لا تحور إلا في مقام أدبي: «ومع ذلك فإني لا أقول مثل هذا الكلام، كما لو كان هناك دفاع من لدن شخص مجهول يحول دون استخدامي لصيغ أدبية في التحدث. ولصور في غاية الفصاحة، كان يبدو لي أنه يُحتمل بها لمقام أكثر قداسة كنت مارلت أجهله»⁽¹⁾.

إن استخدام لفظة «مقدس» في وصف الفن ذو دلالة خاصة تجعل من المحاكاة الساخرة Parody عملاً أكثر جدية.

. ويحتل فن الرسم مكانة خاصة بين الفنون التي تستمد منها التماثلات في «جانب منازل سوان». وهناك بحثان كملاّن حول الأهمية الحاسمة لفن الرسم في أعمال بروس⁽²⁾، وبالتالي سأقتصر هنا على معانية وجيزة للصور المستمدة من هذا المجال. وثمة أدلة يقدمها بروس حول استخدامه للتماثلات التصويرية وحول المقارنات التي يعقدها بين التحارب العادية والأعمال الفنية. وكما لاحظنا آنفاً، فإنه يجعل سوان بشاطر عادة الراوي في اكتشافه تشابهات بين اللوحات المشهورة والوجوه التي يعرفها: «كان سوان يعشق دوماً البحث في أعمال الفنانين الكبار، ليس فقط عن خصائص عامة من الواقع المحيط بناءً لكنه، على العكس من ذلك، يبحث عما يبدو أنه أقل عمومية، أي الملامح الفردية للوجوه التي نعرفها» (ج2، ص 13).

(1) La Prisonnière, vol. I, pp. 159 ff; cf. Hindus, op. cit., p. 55.

(2) M.E. Chernowitz, Proust and Painting. New York (1945), J. Monnin-Hornung, Proust et la peinture. Geneva-Lille (1951).

إن أوديت تذكره بصورة في لوحة جصية لبوتشيلي Botticelli⁽¹⁾ ويعتبر أنف أحد أصدقائه في لوحة غيرلانديو Ghirlandaio ويعتبر أيضًا ملامح صديق آخر في لوحة لبينوريو Tintoretto، بينما يذكره الخوذي بتمثال نصفي للقاضي الأول في البندقية

وقد أوحى بروسست بعدد من الأسباب التي قد تفسر عادة سوان المتميزة. فلربما كان شعوره بالخجل من حياته التافهة يجد مبررًا في اكتشافه بأن الفنانين العظام جعلوا موضوع فنهم الوجهة نفسها التي التقى بها في المجتمع ولربما كان يجد لذة في بحثه من خلال الفنانين القدماء عن «إشارات تنبؤية» تخص معاصرين. غير أنه قد يكون هناك سبب أعمق وأكثر فطنة من وراء هذه التماثلات:

«لعله مازال، على العكس من ذلك، يحتفظ بقدر كبير من طبيعة الفنان حتى تُحدث فيه هذه الخصائص الفردية متعة تتخذ لنفسها دلالة أكثر عمومية بمجرد إدراكه لها، بحيث وملقاء، في تماثل بين لوحة أكثر قدمًا، وأصل هي ليست صورة له» (ج2، ص 14).

لعل موقف سوان، وكذلك بروسست يقومون على فلسفة أفلاطونية نحاول إيجاد ما هو كلي فيها هو خاص، وتري أن الفن، إلى حد ما، أكثر واقعية من الحياة نفسها⁽²⁾.

ثمة تشابه سطحي بين ولع سوان بالتماثلات التصويرية وبين سلوك إحدى الشخصيات في *Le Lys rouge* لأناتول فرانس حيث تتسلق هذه الشخصية بتعرفها إلى بعض أصدقائها السارزين في اللوحات الجصية بينوزو غوزولي Benozzo Gozzoli في فلورانس. غير أن هناك فرقًا مهمًا: فذهن سوان يشغل على نحو معكوس حيث إن اللوحات الكلاسيكية تكون دومًا حاضرة في مخيلته،

(1) بوتشيلي ساندر (1445-1510)، رسام إيطالي من مواسيد فلورنسا.

(2) Cf. Chernowitz, op. cit. p. 53

وتشكل، إن جاز التعبير، مقياسًا مثاليًا تقدر به انطباعات الحياة اليومية العابرة⁽¹⁾.

إن سوان شحص على اطلاع واسع ودقيق بالثقافة الفنية، وهو يقوم بدراسة حول فرمبر فان دلفت Vermeer van Delft وعنايته بالفن لا تقل عن عناية الراوي أو المؤلف نفسه ومع أن سوان يشترك مع الراوي في بعض الجوانب، إلا أنها يختلفان في جوانب أخرى؛ فبالنسبة إلى سوان، تتميز التماثلات التصويرية بطابع فكري، حيث إنها أقل غريزية ولا ترتبط بشكل وثيق بحياته الداخلية⁽²⁾. ومع ذلك، فكينونة سوان هي التي تتأثر على نحو عميق بهذه العادة التي تدمر حياته. لقد حدث اكتشاف التماثل بين أوديت ولوحة «زيفورا» لبوتيشيلي في مرحلة مبكرة من صداقة سوان وأوديت، وكان هذا الاكتشاف بمثابة حفاز Catalyst⁽³⁾، وهو ما أحاط أوديت بهالة من التبل ترفعها إلى مستوى القيم الجمالية حيث بدو ملاحظتها، وهي الملامح نفسها التي خلدها بوتيشيلي، جذابة على نحو يفوق ما هو عليه الحال في المستوى الفيزيقي لصرف.

نفي سابق، كانت هناك هوة بين ذوقه الجمالي وصنف المرأة التي تفتته. أما الآن، ولأول مرة، تتحد تجاربه الفنية بتجربته الحسية، وهذا لا يعبر حبه الناشئ لأوديت فحسب، وإنما يعمقه ويفويه أيضًا. وتبين إحدى الفقرات على نحو واضح استبداله للإعجاب الفيزيقي الخالص بالإعجاب الجمالي⁽⁴⁾.

(1) Cf Chernowitz, op. cit., p. 55. and Monnin-Hornung, op. cit., p. 108.

(2) Monnin-Hornung, op. cit., p. 39.

(3) Ibid., p. 109.

(4) "Il n'estima plus le visage d'Odette selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues et d'après la douceur purement carnée qu'il. Supposait devoir leur trouver en les touchant avec ses lèvres si jamais il osait l'embrasser, mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards devidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque à l'effusion des cheveux et à la flexion des paupières, comme en un portrait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair" (vol. II, p. 14).

إن المطابقة بين العناية واللوحة لا تقف عند هذا الحد؛ ذلك أن سوان يضع فوق مكتبه نسخة من لوحة «زيفورا» كأنها صورة فوتوغرافية لأوديت، ثم يضم الصورة إلى صدره بقوة وقد وصف أحد القاد تعلق سوان بأنه وثنية صريحة، وهو ما يوحي، حسب هذا الناقد، بأن فشله في الحياة كان نوعاً من العقاب لانتحاله لرذيلة الإغواء. قد يكون في هذا الحكم نوع من المغالاة، غير أنه من المؤكد أن حب سوان الذي جلب له كثيراً من المعاناة والذل كان نتيجة لتجربته الفنية

لم يكن بروست لينخلل عن حافظ هذا القدر من الأهمية، حيث تتكرر تنويعاته في عدة نقط مهمة وقد ظهر الحافظ من جديد عندما حاول سوان تنظيم بعض الزهور فوق لباس أوديت على نحو كوميدي قبل تقيله إياها لأول مرة، ويكون الحائز هنا مصحوباً بصورة بسيطة لكنها مؤثرة⁽¹⁾.

ثم يظهر الحافظ لاحقاً في سياق أقل ابتهاجاً: فكلمنا كدبت أوديت كانت تشعر بمزيج من الخوف والندم والضجر عما كان يضي عليها تعبيراً حزيناً. ومرة أخرى يتذكر سوان بوتيشيلي:

«فقد كانت تذكره مرة أخرى، على نحو لم يعهده، بوجود،
نساء رسام [الوحة] «بريافيرا» كانت تحمل رجه أولئك
النساء، الصريع والمؤلم، الذي يبدو مستسلماً تحت وطأة ليس
في وسعهن احتمالها» (ج2، ص 84).

إن بين أوديت والنساء اللاتي رسمهن بوتيشيلي مترسخ في ذهن سوان بدرجة أن هذا الارتباط لم يمت بموت حبه طأ، فمع مرور السنين أصبح رمزاً لأوديت التي كان يعرفها. فقد كان يُعزّز لمدة طويلة بعد زواجهما صورة

(1) "Elle le regarda fixement, de l'air languissant et grave qu'ont les femmes du maître florentin avec lesquelles il lui avait trouvé de la ressemblance; amenés au bord des paupières, ses yeux brillants, larges et minces, comme les leurs, semblaient prêts à se détacher ainsi que deux larmes" (vol II, p. 26).

فوتوغرافية قديمة تبدو فيها أوديت أقل جمالاً مما ستصبح عليه فيما بعد، إلا أن الصورة كانت تحمل طابع بوتيشلي. أما أوديت فتكره هذا التماثل بينها وبين أعمال بوتيشلي؛ ولذا كانت ترفض أن تلبس وشاحاً اشتراه لها زوجها لأنه كان يشبه تسبيحة مريم العذراء في لوحة للفنان نفسه، ومع ذلك كانت لا تعارض ارتداء لباس مزخرف بالزهور طبقاً لنموذج لوحة «بريافيرا». ومارال سوان يكشف عن مثل هذه التماثلات في حركات أوديت. غير أنه كان يحرص على عدم التصريح لها بهذه التماثلات⁽¹⁾.

وقد يظن المرء أن هذا التماثل الراسخ بين النموذج الأنثوي لبوتيشلي وأوديت لن يترك مجالاً في ذهن سوان لتماثلات مغيرة. إلا أنه سرعان ما تعود إليه برودة التماثلات حينما كان يحاول تذكر الانطباعات التي سبق أن رآها على وجه أوديت، مما أوحى له بظير فني مختلف تماماً

«كانت حياة أوديت فيما تبقى من الوقت، كما كان يجهل عنها، تبدو له، بحمفها المحايد ويدون لون، شبيهة بأوراق واطر Watteau الدراسية، حيث نرى هنا وهناك، في جميع الأماكن وجميع الانحاضات، اشتمات عديدة قد رسمت على الورق الأصفر ثلاثة أقلام» (ج2، ص 34-35).

وسيحاول سوان فيما بعد إقناع نفسه بأن أوديت ليست في الواقع امرأة «بعرفها»، فكان يطيب له أن يرسم لنفسه صورة لها على درجة كبيرة من الرومانسية تختلف بالطبع عن أوديت التي يعرفها:

«المرأة المصونة - مزيج لامع من عناصر مجهرلة وشيطانية، مرصع مثل ظهور عوستاف مورد، بورود سامة شبكت بجواهر ثمين» (ج2، ص 69).

إن هوس سوان بالتماثلات التصويرية يصبح مجرد لعبة أو رياضة فكرية تشومها السحرية، ويتجلى ذلك عند دخوله إلى قصر السيدة سان أوفيرت حيث

(1) A L'ombre des jeunes Filles en fleurs, vol. II, pp. 24-5.

انقل الثالث السبع الاسعادي في الإبداع الروائي عند بروست

بمحاول البحث عن نياح فنية تطابق الخدم. فقد كان أحدهم مثل ذلك الجلاد الذي يظهر في بعض لوحات عصر النهضة؛ وكان آخر يذكره بلوحة «مانتينيا» Mantegna المزينة بالمحاربين، بينما كان خادم آخر يشبه القندلفت sexton الذي رسمه جويا في حين كان راسهم يبدو كأنه نموذج من أعمال بنفتو سليبي Benvenuto Ce.lini. وقد كانت مجموعة أخرى من الخدم أقل تفرّدًا فكانت تبدو بمثابة تماثيل رخامية نصت على جانبي درج ضخم يذكر بمدخل قصر الدوج (ج 2، ص 138). وبعض هذه التماثلات، خاصة ذلك الذي يرتبط «بمانتينيا» كان يُحدث سلسلة من التداخيات التي تتطور على نحو تصويري غني ومفصل وحتى بعد دخوله إلى البهو استرسل سوان في لعبته لمدة وجيزة؛ فمن بين المشاهد الكوميديّة التي قابلت سوان منظر السيد دو بالانسي الذي كان يسبح مثل سمكة حاملاً نظارته كأنها جزء من حوضه المائي - تمامًا مثل ذلك الغصن الذي يرمز إلى الخشب في إحدى لوحات جيوتو Giotto الجصية في بادوا Padua (ص 143). وتبدو هذه الصورة متكلفة، إلا أنها تناسب مزاج سوان ونبرة المقطع. وقد تجت السخرية المضمرة في هذه الصور عن سيين أولاً، التعارض بين النظائر الفنية وتفاهة الأشخاص المشر إليهم؛ وثانيًا، الطريقة الماهرة التي يتم بواسطتها مزج تماثلات الرسم والحت بحافز آخر مختلف تمامًا يرتبط بالاستعارات المستمدة من مجال الحيوان التي سنتقش في الباب التالي.

في فقرة سابقة كان للملاحظة عابرة لسوان، تتميز بالنبرة المعهودة، أثر مهم على التربية الفنية للراوي الشاب. فقد لاحظ سوان، على نحو طريف، وجود تماثل ما بين خادمة المطبخ المرتقبة بكومبريه ووجه المحبة في إحدى اللوحات الجصية لجيوتو. لقد كان سوان ولوعمًا بتلك اللوحات الجصية، وقد أعطى نسخًا منها للراوي الذي قام بوضعها فوق جدران حجراته الدراسية. ويقوم التشابه الذي اكتشفه سوان بين الفتاة والصورة، إلى حد ما، على التشابه المادي غير أن للملاحظة تضمينات أكثر عمقًا:

«مثلما تتعاظم صورة هذه الخادمة من جراء الرمز المضاف الذي تحمله أمام بطنها دون أن يبدو أنها تترك معناه، ودون

أن يدل شيء في وجهها على جماله وروحه، تحمله كأنه محض
 حل ثقيل، كذلك نجسد الخادمة القومية التي رسمت في
 «الحلبة» تحت اسم «المحبة» والتي كانت نسختها معلقة على
 حائط صالة دروسي في كومبريه، نجسد هذه الفضيلة دون أن
 يبدو عليها أنها تشك في الأمر ودون أن يكون وجهها الحازم
 العادي قد استطاع في يوم التمرير عن أي فكرة محبة (ج1،
 ص 135).

لم يتمكن الراوي من إدراك الدلالة الرمزية لوحات جيوتو الجصية، التي
 كان يكرمها ويجدها مبهمة، إلا قريبا بعد بوقت طويل:

وأدركت فيما بعد أن غرابة هذه الرسوم الجدارية المذهلة
 وحالها الخاص مردها المكان الكبير الذي يحتله الرمز فيها
 وأن كونه قد صوّر، لا بمثابة رمز لأن الفكر المرمّز غير وارد
 فيه، بل بمثابة واقع يعاني معاناة فعلية ويتداول تداولاً مادياً،
 إنها يزود مدلول هذا العمل الفني بشيء أكثر حرية وأوفر
 دقة ويزود عبرتها بشيء أكثر حمية وأشدّ وقعاً (نفسه، ص
 136)⁽¹⁾.

إن لتماثلات التي يتم تصويرها في الرواية بين الصور الرئية والكائنات
 البشرية تقويم ما على نشابه دائم أو شبه عابر. وتتميز الصور من النوع الأول
 بأهمية خاصة إذ تبرز الخصائص المميزة لوجه ما، وتربطها، إن صح التعبير،
 بمرزجها المثالي الذي أبرزه وأثبته الفنان بريشته، وأوضح مثال على هذا التشابه
 الذي يكتشفه سوان بين صديق الراوي بلوش وبين صورة بليبي Bellini⁽²⁾
 أحمد الثاني:

(1) Cf. Monnin-Hornung, op. cit., pp. 64 ff.

(2) بليبي جيولاي (1430-1516) رسام إيطالي عرف ببراعته في استخدام الألوان.

الفصل الثالث. النسيج الاستعاري في الإبداع الروائي عند بروت

«إن له الحاجبين المعقوفين ذاتها والأنف المحدث نفسه وعظم الخد البارز نفسه. وسوف يصبح هو الشخص نفسه حينما تطول له لحية صغيرة» (نفسه، ص 157-158).

وبالنسبة إلى القارئ الذي يعرف الصورة أو الذي اعتنى بالبحث ، سيقترن لديه بلوش على نحو دائم برسم بليني وهو شيء يشرف بلوش. و لنوال نفسه سيصور سوان دائماً كأنه أحد مجوس لوني *Luni* «الملك المجدب الجذاب بأنف معقوف وشعر أشقر»⁽¹⁾ - ربتة أكثر إهاماً سينسخ شارلوسر ذهن القارئ باعتباره محققاً كبيراً رسم من قبل إلغريكو *El Greco*⁽²⁾.

وثمة سبب سنقف عليه في موضع لاحق من الرواية يفسر اهتمام سوان بتماثل بليني، حين سنعلم بأن سوان كان مولعاً على نحو خاص هذه الصور وكان يتعاطف كثيراً مع محمد الثاني الذي قتل إحدى زوجاته لشدة حبه لها⁽³⁾.

وهناك أيضاً الصور التي لا تقوم على تماثل جوهري أو دائم بين الشخص والصورة، بل هناك فقط تماثل عابر يأتي في وضع شاذ حيث يوصف والد الراوي حين طلب من زوجته على نحو غير متوقع أن تقضي الليلة مع حلام في حالة إثارة مفرطة.

«كان لا يزال أمامنا، طويل القامة في ثوب نومه الأبيض يعلوه الكاشمير الهندي البنفسجي الوردي الذي كان يلف به رأسه منذ أن أصيب بالأمه العصبية، وله حركة إبراهيم، في صورة من أعمال بينوتزو غوزولي أعطاني إياها السيد سوان، يشير لها إلى سارة أنه يقع عليها التخلي عن إسحاق» (ج 1، ص 75).

وفي موضع آخر من الرواية، يمنح التماثل بين فن الرسم والأشخاص العاديين توضيحاً مهماً لمنظور الزمن المحرّف:

(1) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 181.

(2) La Prisonnière, Vol. II, p. 9.

(3) Vol. II, p. 177

«أشعر أنني أعادر شخصًا لأذهب إلى آخر متميز عنه حينما
أنتقل بالذاكرة من سوان الذي عرفته بدقة فيما بعد إلى سوان
الأول هذا الذي أعود فألقى فيه جميع أخطاء شبابي البهيجة
والذي لا يشبه الآخر بقدر ما يشبه الأشخاص الذين
عرفتهم في الفترة نفسها، كما لو كان أمر حياتنا أمر متحف
تحمل فيه جميع الرسوم العائدة لزمن واحد هيئة العائلة
الواحدة واللون الواحد» (نفسه، ص 53)

ولا تقتصر الصور المستمدة من فن الرسم على وصف الكائنات البشرية، بل
إنها تثير بمراعاة ذلك، وصفًا خياليًا للحدود والمناظر الطبيعية وتظهر هذه
التماثلات استيعاب بروسست لرؤية الفنان إلى محيطه من خلال وصف تصويري،
سواء كان هذا المحيط طبيعيًا أم من صنع الإنسان، ويبدو هذا حلًا، على سبيل
المثال، من خلال مقطع يقارن فيه منظر باريسى بنقش من القرن الثامن عشر
لـPiranesi:

«حتى في باريس وفي أحد أكثر الأحياء قبحًا، نافذة تبصر
منها، خلف سطح أول وثاني وحتى ثالث تشكلها أكوام من
سقوف بيوت لشوارع عدة، جرسًا بفسجي اللون يميل إلى
الحمرة تارة وطورًا، وفي أجمل صور له تجود بها الأجواء،
يميل إلى سواد الرماد المنقّى، وليس الحرس سوى قبة
القديس أغسطينوس التي تضيء على منظر باريس هذا
طابع بعض مناظر لمدينة روما بريشة بيراني (نفسه، ص
114).

وحتى في غياب إشارة صريحة إلى تماثل فني يبقى جلب من المقطع برمته أن
بروست إما كان ينتظر إلى المشهد ويقوم تفاصيله من منظور الفنان. وتوحي
لأحياء والمباني القديمة بكومبريه بتماثلات فنية، حيث يحيط بالمنازل القريبة من
الكنيسة متراس قروسطي دائري مثل صورة مدينة صغيره لفنان بدائي. وثمة
مقارنة أكثر أهمية بين ذكريات الراوي حول كومبريه لما كانت في عهد طفولته
بين اللوحات والرسوم التي تخلد مشاهد لم تعد موجودة.

«بضع صور أحفظ بها في ذاكرتي، ربما كانت الأخيرة
المتوفرة حاليًا وهي معلقة للروال عما قريب، بضع صور هما
كانت عليه كومبريه في طفولتي... شأن تلك الرسوم
القديمة للمناء السري أو تلك اللوحة لختلي بليني التي
نشاهد فيها رائعة دافنتشي وبوابة القديس مرقس»
(نفسه، ص 251).

وفي هذه الطيعة تبرز أيضًا هذه العادة، أي عادة النظر إلى العالم من خلال
ألفاظ تصويرية؛ فتأثير ضوء القمر بكومبريه لا يختلف عن تأثير صورة هوبير
روبير:

«وكان ضياء القمر ينشر في كل حديقة، مثلما يفعل هوبير
روبير، درجاته المكسرة وهي من الرخام الأبيض ونوافير
مائه وسياجه المقترح» (نفسه، ص 182).

وحتى الورود والأشجار كان لها ما يماثلها من مجال العن. فقد صمرت
زهرات الليم الجاهرة للنتع بعناية فائقة، فالحدود اليابسة والمتنوعة تشكل نعريشة
مندفعة زُخرف بها الورود كما لو أن فنانًا قام بتصنيفها. إنها تتميز عن عابة
الجدوع أخشة، مثل وميض الضوء الذي يكشف عن مكان لوحة جصية باهتة على
جدار. وزهر الليلك ينبت في حديقة سون مثل منثدة قرنفلية فوق مسكن
الحارس، وهي الصورة التي أثارت معها ترابطات شرقية أخرى:

«وربما بدت جنات الربيع نافهة إذا ما قورنت بهذه
الحوريات الفتية التي تضي على هذه الحديقة الفرنسية
ألوان منمنيات «فارس» الزاهية الصافية» (نفسه، ص
210).

وقد شبهت زهرات الخشخاش وبعض الأزهار الزرقاء على السفح مثل
رسم ديفي يشكن إطار السجاد. وحتى الهليون التي قامت بحبة جيوتو متفه، له
نظير في الصور الحصية ببادوان:

«رَكَاتٌ أَكَالِيلُ زُرْقَةٍ اسْمَاءُ الْخَفِيفَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِالْهَلِيلُونَ مِنْ
فَوْقِ قِمَاصَانِهِ ذَاتِ اللَّوْنِ الْوَرْدِيِّ قَدْ رَسَمَتْ بِدَقَّةٍ: نَجْمَةٌ
فَتْحَمَةٌ، كَمَا هِيَ فِي الْمُلُوحَةِ الْجُدَارِيَّةِ، الْأَزْهَارُ الْمَعْقُودَةُ حَوْلَ
جَبِينِ «فَضِيلَةَ بَادُوعَا» أَوْ الْمَغْرُوسَةِ فِي سَلْتِهَا» (نَفْسُهُ، ص
191).

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية وصفت بوادو بولون أواخر الخريف
بالتقنية نفسها. إن كرات الهكّال البيضاء والمطلية بالطين القائمة في أعالي أشجار
الحُور تشبه في استدارتها الشمس والقمر في إبداع مايكل أنجلو (ج2، ص 266).
ويبدو الصف المزروج لأشجار الكستناء مثل الجزء الملون الوحيد من لوحة سُرع
في رسمها⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن صور الفن عند بروسست ليست على درجة كبيرة من
التقنية، فإنها تتضمن أحياناً ألفاظاً ومفاهيم تخص مجال الفن. فبينما كان الراوي
يطالع ويحلم بالنساء في حديقة كومبريه وسط مجموعة من الزهور الحمراء
والبنفسجية خطر في ذهنه تماثل بين الزهور والأحلام: «أَيَا كَانَتِ الْمَرْأَةُ الَّتِي
تَسْكُنُ خَاطِرِي، فَقَدْ كَانَتْ تَرْتَفِعُ فِي الْحَالِ، عَنَاقِيدَ مِنَ الْأَزْهَارِ الْبَنَفْسَجِيَّةِ
وَالضَّارَةِ إِلَى الْحَمْرَةِ عَلَى كُلِّ مَنْ جَانِبِيهَا كَأَنَّهَا أَلْوَانُ مَتَمَّةٍ» (ج1، ص 142).
وتوجد هذه اللمسة المتقنة في مجموعة من الفقرات الوصفية، نذكر منها مثلاً
واحداً فقط؛ ذلك الذي يصف مشاهدة الراوي لضوء القمر من النافذة في صورة
وحيرة غير أنها دقيقة: «ضِيَاءُ الْقَمَرِ الَّذِي يَضَاعِفُ وَيَسَاعِدُ كُلَّ شَيْءٍ بِمَدِّ ظِلِّهِ
أُمَمَهُ، شَيْءٌ أَشَدَّ كَثَافَةً مِنْهُ وَأَوْفَرُ وَضُوحًا، وَالَّذِي يَرِقُّ وَيَضْخَمُ فِي الْآنِ نَفْسَهُ

(1) "ça et là, en face des sombres masses lointaines des arbres qui n'avaient pas
de feuilles ou qui avaient encore leurs feuilles de
l'été, un double rang de marronniers orangés semblait, comme dans un
tableau à peine commencé, avoir seul encore été peint par le décorateur qui
n'aurait pas mis de couleur sur le reste, et tendait son aîlée en pleine lumière
pour la promenade épisodique de personnage qui ne seraient ajoutés que plus
tard" (vol II, pp. 263-4).

المنظر كأنه سطح مطوي يُنشر كل ما به حاجة إلى الحركة» (نفسه، ص 70). وأحياناً تظهر التشبيهات والاستعارات التصويرية حول موضوعات غير متوقعة. فمن بين الصور المرئية المستوحاة من الموسيقى، وخاصة من سوناتا فانتوي⁽¹⁾، مقارنة تم تطويرها على نحو دقيق بين وصول «الجملة القصيرة» والمنظور الخاص بلوحات بيتر دو هوخ Pieter de Hooch

«كان يبدأ بارتعاشات الكمان التي تسمع وحيدة على مدى بعض الفواصل وتشغل كامل الحيز الأمامي ثم تبدو فجأة، كأنها تنحى وتلوح «الجملة القصيرة»، كما في لوحات بيتر دو هوخ بمقها الإطار الضيق لباب نصف مفتوح، في البعيد ملون مغاير تمامًا وفي عذرية بناية غير مباشرة وهي تتراقص في لون رعوي منضاف عرضي جاء من عالم آخر» (نفسه، ص 322).

إن التباين بين عملي فانتوي العظيمين، اسوناتا واللحن السباعي، يتم مقارنته في فقرة لاحقة من الكتاب بالتباين الحاصل بين صورة ليليتي يبدو فيها ملاك ذو حياء وديع ووقور يعزف على الوتر، وصورة لمانتينيا للملاك رئيسي في قماش قرمزي ينفخ في البوق⁽²⁾.

تمثل الأشكال والألوان التي تثيرها أسماء الأعلام⁽³⁾ موضوعاً ترانسياً آخر غنياً أيضاً بارتباطاتها التصويرية، فاسم باليك هو بمثابة قطعة من الفخار النورماندي يرسم فوقها عادة قديمة أو مؤسسة إقطاعية. أما اسم فلورانس فهو يمثل بالنسبة إلى الراوي، أولاً وقبل كل شيء، مدينة جيوتو والاسم ذاته يذكر ببعض لوحات جيوتو:

(1) Cf my Style in the French Novel, pp. 198 ff.

(2) La Prisonniere, vol. II, p. 73

(3) Cf. J. Pommier, La Mystique de Marcel Proust, Paris (1939); J. Vendryes, "Marcel Proust et les noms propres", in Choix d'études linguistiques et celtiques, Paris (1953), (1953), and my Style in the French Novel.

«مثل بعض لوحات جيوتو نفسها التي تظهر في لحظتين مختلفتين من عمل يقوم به الشخص نفسه، حيث يكون هنا نائمًا في سريره وهناك يستعد لركوب الخيل، كذلك كان اسم فلورانس ينقسم قسمين. في أحد هذين القسمين، تحت نبة معمارية، كنت أتأمل لوحة جصية كان يعلو جزءًا منها ستار شمس الصباح المائل، والمغرب، والمتدرج؛ بينما في القسم الآخر... كنت أعبّر بسرعة... قطرة فكشيو Vecchio المزدهة بالفرح والشعار» (ج2، ص 223-224)

إنه لمن الطبيعي أن نرين هذه التمرعات الخيالية بحوافر تصويرية. غير أن هذه الارتباطات تحدث أيضًا في سياقات لا تكون فيها مراقبة. فالراوي يربط حتى نبلة أمه الليلية بتقنية فن الرسم وكما لو أنه كان يشعر بالخجل من النبوة العاطفية العالية للفكرة، فقد حاول تعديلها حتى تصبح أكثر موضوعية، وذلك على نحو غير مرتقب:

«بعد فكري حتى أستطيع بفصل هذه ابداءة الذهنية للنبلة تكريس الدقيقة الكاملة التي نهني إياها أُمي لأحس بحدّها على شفتي، كمثّل رسام لا يستطيع الحصول إلا على جلسات قصيرة لنموذجه فيعد لوحه ألوانه ويقوم سلفًا بالذاكرة وامتنادًا للملاحظات المكتوبة بكل ما يستطيع أن يكون يشابه في غنى عن حضور النموذج» (ج1، ص 63).

إن هذه التماثلات لا تقتصر على فن الرسم بل تتعداه إلى فنون مرتبة أخرى، حيث يستمد عدد كبير من الصور من فني النحت والعمارة. وبعض صور هذين المجالين تتداخل مع صور فن الرسم حيث يجتمع نوعان من الفن لتفسير تجربة راحلة. هكذا نجد أن إعادة البناء الخيالية لكومبريه توحى تشبيهات من فن الرسم وأيضًا من فن العمارة: يعمل دهن الراوي مثل تلاميذ فيولي-لو-دوك violet-le-Duc الذين يعيدون بناء بكامله إلى الوضع الذي لا بد أنه كان عليه في

القرن الثاني عشر إذ يظنون أنهم يلاقون آثار كورس من الطراز «الروماني» تحت منبر من طراز النهضة أو هبكل من القرن السابع عشر (ج 1، ص 251).

تتضمن التأملات الخيالية حول أسماء الأماكن بعض الصور المعمارية⁽¹⁾. وقد أوجت ترابطات خرجية ببعض هذه الصور أكثر مما أوحى به صوت هذه الأسماء، فمثلاً كوتانس Coutances تدين «بإدماغها» «الغني والمصفر» لتجارة الزبدة المتكررة في المدينة⁽²⁾.

لعل مثلاً أو مثالين يكفيان لتقديم فكرة عن الطريقة التي استمدت بها الصور من مجالي النحت والعمارة. يُظهر الراوي على نحو جيد الخاصة «النحالية» للخادم فرانسواز في تشييه مخترق ومرح: «فرانسواز وهي تقف ثابتة ضمن إطار باب الدهليز الصغير كأنها تمثال قديمة في مشكاته» (ج 1، ص 96). ويبدو هذا التماثل أقل إقناعاً عندما يقارن الحمام على العشب بتماثيل عتيقة كشف عنها بحراف البناي (ج 2، ص 242). وبعد بضع صفحات نعر على عملية تدخّل قبمة بين صورة من فن النحت وأخرى من الميثولوجيا تدوران حول الموضوع نفسه

«مثل حمامة أخرى على قمة التمثال الذي يبدو وقد علاه
أحد هذه لأشياء المطلية بالمينا حيث يوع تعدد الألوان في
بعض الأعمال العتيقة رتابة الحجر، ويعطوه أيضاً شعار
عندما تحمله الربة فإنه يساري لديها صفة خاصة» (ج 2، ص 246).

وثمة توازٍ أقل توفقاً بين وجبة الغذاء في كومريه رقطة من التماثيل القرومطوية:

«صنوف طعامنا كانت تنعكس بعض الشيء تعاقب
الفصول وحوادث الحياة مثل هذه الورقات الأربع التي

(1) "Vitré don't l'accent aigu losangeant de bois noir le vitrage ancien ... Coutances, cathédrale normande, que sa diphthongue finale, grasse et jaunissante, couronne corame une tour de beurre" (vol. II, p 222).

(2) Cf. Pommier, op. cit., p. 50.

كانوا ينقشونها في القرن الثالث عشر على أبواب الكاتدرائيات» (ج ١، ص ١٢١).

لقد كان الراوي ينبهر في طفولته، كما سنرى، بالنوافذ الزجاجية الملطخة في كيسة كومبريه، فكان طبيعياً بالنسبة إليه أن يفكر في نوافذ زجاجية منطخة أثناء محاولته تبليغ افتائه الذي استعده من مصباحه السحري حين كان طفلاً: «كان يعمل محل كثافة الجدران شأن المهندسين وأرباب صناعة الزجاج الأوائل في العصر «القوطي»، تموجات في الألوان لا تحصرها الحواس وأشكالاً خارقة متعددة الألوان تروي عن أساطير كأنها على رجاح ملون وجراح مؤقت» (نفسه، ص ١٣٩).

تتميز الصور المستمدة من محال العمارة أحياناً بنبرة تهكمية، وخاصة حينما يكون هناك تعارض لامت بين طرفي الاستعارة، ومن هذا مقارنة فيها نوع من الخدلفة بين حجرة غسل الآبة وحفظها ككومبريه وهيكل بالبندقية المحتلة بقرابين التجار اللسن يجلبون معهم ثمار الموسم الأولى إلى الضريح الذي تومض أرضه المزينة بقرميد أحمر يبدو شبيهاً بالرخام الشقامي في أن سقفه «كُلل بهليل حمامة».

إن التماثلات المستوحاة من الحلي والأحجار النفيسة وقطع الأثاث العتيقة تساهم في مآخ الثقافة الفنية الرقيقة التي تنتشر في الكتاب برمت. بعض هذه الصور يقوم على أساس تقليدي، مثل مقارنة العين بالجوهر، غير أن بروسست ينجح كعادته في تجديد هذه الصورة. تحكي الرواية أن الملحن فانتوي ورت عن أنه عيوشها الزرقاء وأنه أعطاهما لابته مثل حوهرة عائلية. وحينما يتم تطوير هذه الصورة على نحو أكمل تبدو متكلفة إلى حد ما.

«فقد اقتطعت بعضاً من حديث تافه لوالدي وعالجته بلطف، وأضفت عليه طابعاً واسعاً أنيقين ورصعته بواحدة من تلك النظرات الشديدة الصفاء التي يلونها التواضع والامتنان فجعلته يتقلب إلى جوهره فنية، إلى شيء «الديز تماماً»» (نفسه، ص ١٣١).

ثمة صور تشبه النوافذ الزجاجية المطلقة، التي سبق وصفها من خلال صور عديدة، بياقوت أزرق على صدر ضخم: «تتخذ معينات الزجاج الملون لصغيرة، الشفافية العميقة والصلابة المطلقة لأحجار من البياقوت الأزرق وصفت على صدر ضخم». (نفسه، ص 107). وهناك صورة أخرى تبرز من جديد عادة بروست المتفردة في دوية لطيفة من خلال ألعاظ فيه: «تبدو أطراف الأجرار وهي تتكى على السماء البيضاء أكثر زرقة كأنها رسمت بالطريقة شه الباهرة التي نزين بها أعالي جدران المنازل القديمة» (نفسه، ص 229)

وهناك أيضًا مجموعة من الصور المهمة المستمدة من فن الطبخ⁽¹⁾. وقد عبر بروست مرارًا عن رأيه بأن الطبخ في أرقى أشكاله فن بكل ما في الكلمة من معنى - ففرانسواز تتمتع بمهارة وصناعة لا نظير لها، فحلوى الشوكولاتة التي تصنعها هي بمثابة أعمال فنية تامة - «هوائية خفيفة وبمشابة عمل فني أمله الطوبى وأنعمت فيه كل فننها» (نفسه، ص 122)؛ وفي جزء لاحق شاهدها في أثناء تحضيرها لحفلة عشاء وهي تتقى اللحم بالعناية نفسها لعائقة التي أبداهما مايكل أنجلو في اختياره لكث من رخام كارارا Carrara لتشييد قبر البابا جليوس الثاني⁽²⁾. ونظرًا لموقف بروست هذا من فن جودة الأكل، فقد كان طبيعيًا أن ينكب على هذا المجال في بحثه الدائم عن التماثلات. ففي تشيه مازح بفارن الراوي استمتاعه بأسلوب بيرغوت، باستمتاع طباطخ بوجبة الطعام في وقت فراغه. وفي مقارنة أكثر متعة يشبه برح كنيسة كومبريه بفطيرة مقدسة. ويظهر هذا المقطع إحدى النزعات المميزة لخيال بروست الذي يتمثل في تحويله لتربط عابر إلى تجربة استعارية. فعندما ذهب مع والديه بعد أداء شعائر الكنيسة، لاقتناء بطيرة مقدسة بدا له فحاة برج الكنيسة كأنه رغيض ضخم: «كانت قبة الجرس أمامنا وقد كستها حمرة الشمس بلون الذهب، مثل فطيرة مقدسة أكرم من تلك

(1) Cf Mounin, op. cit., and G. Matoré, "les Images gustative dans Du Coté de chez Swann", Universtat des Saarlandes (1957).

(2) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 24. Cf J.Y. Tadié, Nouvelle Revue Française, vol. IXXXI (1959), p. 51.

ومكنتها نشور وتقطرات ضوء، كانت قبة الجرس تذهب رأسها الحاد في زرقة السماء» (نفسه، ص 113). لقد تم هنا، كما في حالات أخرى كثيرة، تحويل ترابط خارجي إلى استعاره مروعة وعلى درجة عالية من الأصالة⁽¹⁾.

وبقى أبرر مثال عن صور من الطبخ في الرواية ذلك انقطع التراسلي الذي يدور حول الروائح التي تحوم حول حجرات العمة ليوي. إن نقطة بداية هذه «السمفونية من الروائح» كما سماها البعض⁽²⁾، تكمن في الترابط المتين الموجود في الذهن بين حاستي الشم والدوق. غير أنه بمحرد ما أن بدأت عملية صنع الصور هذه حتى اكتسبت قوة ذاتية حيث تقوم كل استعارة بإحداث استعارة أخرى إلى أن تبلغ الجملة دروتها في خمسة نعوت مريحة بشكل قوي:

«والنار تشوي، كما تعمل بالمعجنة الروائح الشهية التي تكثف هواء الغرفة والتي خمرتها برودة الصباح المتزوجة رطوبة وشمًا، ثم هي تقسمها رقايات بلون الذهب وتشيها وتنمخها وتصنع منها قطعة حوى رقيقة محسوسة غير مرئية، قطعة ضخمة ما أن ألتذوق فيها أشداء خزانة الحائط والصوانة والورق المعرق حتى أعود تشدني دومًا شهرة خفية لألتصق بالرائحة المتوسطة الدبقة التفهة العسيرة المضم دات طعم الماكهة الطازجة والمنبثة من غطاء السرير الموشى بالأزهار» (نفسه، ص 92-93).

ونحن الموسيقى موضعًا رئيسيًا في حركة الصور عند بروسست. ويمثل تحليل التجارب الموسيقية عصرًا مهمًا وحيويًا في رواية «الرمن المفقود» لدرجة أنه يجذب عددًا كبيرًا من الاستعارات والتشبيهات من مجالات أخرى. وفي الوقت نفسه، تعتبر الموسيقى مدورها مصدرًا، خصيصًا للصور في وصف طواهر أخرى.

(1) Cf my Style in the French Novel, pp. 198.

(2) Bruneau, la Prose littéraire de Proust à Camus, p. 5; cf. also Matoré. Mélanges à la mémoire d'Istvan Frank, pp. 688 and 691.

وباصطلاح البروفيسور سبيربر Sperber تمثل الموسيقى بالنسبة إلى صور بروسنت مركز «الانتشار» و «الجذب»⁽¹⁾.

وتبرز صور الصف الأخير من «جانب متارل سوان» أكثر من صور الصف الأول. غير أن هناك مجموعة من الصور الدقيقة والتنسقة مستمدة من المحال لموسيقى⁽²⁾.

ولقد اتسمت بعض صور بروسنت المستمدة من الموسيقى بالتراسل، فهي تصف انطباعات غير سمعية من خلال صور موسيقية⁽³⁾. فمثلاً، يشبه اختراق الشمس التدريجي للسحاب وإشراق ضوءها على أحجار شرفة باهتة وكثيرة بالتصاعد التدريجي في الموسيقى:

«ابتدأت [الحجرة] تستعيد بيضها، تارة أخرى، خفية
بواسطة إحدى التصعيدات الصونية المتابعة، مثل أولئك
الذين يقودون نوتة واحدة إلى أن تصل بغنة صارخة جداً،
بعد المرور بها [النوتة]، على نحو سريع، بكل الدرجات
الوسطة رأيتها تصل إلى هذا الذهب الثابت واللامتغير
للأيام الجميلة».

وقد أوحى توهج الشمس الغاربة فوق الأحجار العتيقة لكنيسة كومبريه تشبه دقيق ورائع اسعد من مجال الموسيقى:

«وكانت تتسم ابتسامة الصديق للحجارة العتيقة البالية
التي لا تنير الشمس القاربة سوى قمعتها والتي يبدو فجأة
منذ لحظة دخولها هذه المنطقة المشمسة كأنها ترتفع، وقد

(1) H. Sperber, Einführung in die Bedeutungslehre. 2nd ed. Leipzig (1930), chs. IV-X. For a discussion of this theory, cf. my Principles of Semantics, Oxford-Glasgow (1957).

(2) On Musical Imagery in Proust, see esp. F. Hier, La Musique dans l'oeuvre de la métaphore musicale.

(3) Cf. my Style in the French Novel, p. 203.

لعلفت من جراء الورى، إلى مدى أعلى، بعيدة كأغنية تسعاد
صوت رفيع وبطاقة تسمو» (ج ١، ص 112).

ونقوم بجولة الراوي باستخدام استعارة لافته قصد التعبير عن شعورها نحو
برج الكنيسة البالي: «لعلها ليست جميلة وفق القواعد، ولكن هيئتها العتيقة الغريبة
تروفي. وإني لتأكدة بأنها لو عزفت على البيانو لما جاء عزفها جافاً» (نفسه)
وبينما كان الراوي يحرق مذهولاً في الزعارير البرية خارج حديقة سوان،
تذكر بعض لتجارب الموسيقى المحيرة:

«ولكن عبثاً أمكت أمام أزهار الزعرور أستنشق رائحتها
الخفية والثابتة وأحملها بين فكري الذي لا يدري ما يفعل بها
وأفقدتها لألقي بها ثانية وتحد بالطام الذي يلقي بهذه
الأزهار هنا وهناك في رشاقة الشباب، وعلى مسافات غير
متوقعة مثل بعض المسافات الموسيقية، فقد كانت تمحني
باستمرار السحر نفسه، وذلك بإسراف لا ينضب، ولكن
دون أن تدعه يتوغل في يعمق أكثر من هذه الألحان التي
تعزفها مائة مرة متوالية دون أن تنحدر أكثر في غور سرها»
(نفسه، ص 213).

ثم يستخدم الراوي بعد ذلك تماثلات من فنيه المفضلين، الرسم والموسيقى،
لتبليغ كافة التجربة ذاتها:

«وهو يبعث في ذلك المرح الذي نحس به حينما نرى عملاً
فنياً لرسامنا المفضل يختلف عما عهدنا من أعماله، أو حينما
نقاد إلى لوحة لم نر منها من قبل سوى مخطط إجمالي بالقلم أو
إن برزت لنا قطعة سمعناها على البيانو وحده، وقد ارتدت
ألوان الأوركسترا، قال حدي وهو ينادي عليّ ويشير إلى
سياج تانسونفيل: «أنظر، أنت الذي تحب الزعرور، إلى هذه
الزهرة الوردية اللون، ما أشد جمالها!» (ج ١، ص 214).

يدين تأثير هذا المقطع للعناية الفائقة التي تم بها رسم وتخطيط عنصر المفاجأة. فقد قلب النظام المؤلف، حيث يتم تطوير وتفصيل الظواهر المختلفة التي سيقارن بها نوع من التجربة قبل أن تذكر هذه التجربة نفسها. وحتى نستعير مصطلحات الدكتور ريتشاردز Richards فإن المشبه به Vehicle يسبق المشبه Tenor⁽¹⁾، ويظل المرء في بحث مستمر عن المشبه.

وحيثما تُنقل انطباعات سمعية إلى صور موسيقية تضيق (زاوية) الصورة، أي المسافة بين المشبه والمشبه به، مما يضعف تأثيرها حتمًا. ومع ذلك، نجد هنا أيضًا تركيبات غير مترقعة، مثل وصف الذباب الذي يؤدي حفلًا موسيقيًا صغيرًا في موسيقى حجرة الصيف (ج، ص 138). وتكون لتنتج ثمرة أكثر حينما يتم تشبيه الصجيج باللوازم الموسيقية.

«وتبرز على صفحة هذا السكون أكثر صنوف الصجيج بعدًا فلا يمتص شيء منه، وتدركه مفصلاً إلى حد من الكمال يبدو معه كأنه مدين بميزة البعد هذه لضغفه الشديد مثل هذه الألحان المهموسة، والتي تمجد أوركسترا المعهد الموسيقي عزفها حتى لتظن أنك تستمع إليها، مع أنك لا تصيغ منها صوتًا واحدًا، بعيدًا عن مكان الحفلة الموسقة» (نفسه، ص 70).

إن استرجاع ذكريات الطفولة التي عمرها صجيج الحياة يشير صورة موسيقية ملائمة على نحو رائع، وتتميز أيضًا بحيال شاعري:

«ولكني منذ زمن قليل أخذت ألتقط، إذا أصغت السمع، لزفرات التي ترافق لي القوة على احسابها أمام والذي ثم نفجرب حينما لقيتني وحيدًا مع أمي، ولكنها في الحقيقة لم تتوقف في يوم، وإنما أعود فأسمعها من جديد لأن الحياة تصت الآن من حرلي أكثر من ذي قبل، شأن أجراس

(1) On these terms, cf. my Style in the French Novel

الأديرة التي يغطيها ضجيج المدينة أثناء النهار حتى نظنها
توفت، ولكنها تعود فتدق في سكون المساء» (نفسه، ص
75-76).

وقد أظهر بروس أيضاً افتتانه انقوي بمن المسرح. ففي الجزء الأول من
«حاج منازل سوان» يقص الراوي كيف كان يخلق مسحوراً في آخر برامج
الحفلات المسرحية، وكيف أصبحت عناوين المسرحيات مرتبطة في ذهنه بما تثيره
الألفاظ من صور، وألوان للمصقات لدرجة أنه لم يعد قادراً على أن يختار بين
«الريشة الراقية البيضاء» لرواية «ماسات التاج» والأطلس الناعم المليء بالأسرار
برواية «الدومينو الأسود» (ج 1، ص 125). ويعكس هذا الاهتمام، الذي
يتوصل في الأجزاء الأخيرة من الكتاب، في جملة من الصور المأخوذة من مجال
المرح إن الفكرة القائلة بأن «العالم عبارة عن خشبة» كلاسيكية تعد من
الاستعارات المألوفة في لأدب الأوروبي⁽¹⁾. غير أن تماثلات بروس المستمدة من
المرح تمتلك دقة التجربة المباشرة وفعاليتها. وتتم بعض هذه الصور بعادات
الممثلين والممثلات فوق الخشبة وخارجها. فبينما كان الراوي ينظر إلى السيدة
دوغبرمان في الكنيسة، أحس بأنها على الأقل امرأة حقيقية، وليست من صنع
الخيال، وخطرت في ذهنه صورة موازية من المسرح.

«كل شيء وحتى هذه الحبة المتوهجة في زاوية أنفها، يؤكد
حضورها لقوانين الحياة مثلما تكشف في ذروة المجد
المرحي ثبة هتان المرأة الساحرة وارتجافه خنصرها، عن
الحضور المادي لمثلثة حية حيث كنا غير واثقين من أن ما
يدول لنا ليس سوى محض رشح ضمني» (نفسه، ص 263).

(1) see Curtius, op. cit., pp. 138-44. On Proust's theatrical images cf. Mouton,
op. cit., pp. 84, and Tiedke, op. cit., pp. 188. See also,
J G Linn, "Proust's Theatre Images" *Romanic Review*, vol XLIX (1958),
pp. 179-90.

لقد عثر لinn على ما يزيد عن 270 استعاره مسرحية في الكتاب.

ثمة مقارنة أكثر غرابة بين القمر في أثناء عبوره سماء الأصيل ومثلة نحاول مفارقة المسرح دون أن تجذب إليها الأنظار. حينما طلب الراوي من فرانسواز تقديم رسالة إلى أمه بغرفة الطعام، كان يخشى أن يكون هذا صعباً مثلما سيكون عليه الأمر لو طُلب من مستخدم أن يسلم رسالة موزونة إلى ممثل فوق خشبة المسرح. وفي مقطع لاحق يقارن السيد والسيدة فيردوران اللذان يعبران عن تسليتهما من خلال أشكال مختلفة ومبالغ فيها على السواء، بدائعتين مسرحيتين يصوران البهجة بشكل مختلف» (ج2، ص 62).

وثمة صورتان مستمتعتان من جهاز المسرح تساعدان على وصف ذكريات الراوي حول كومبريه قبل وبعد البروز الجديد للماضي من قطعة المادلين المغرسة في الشاي. وكل ما تذكره قبل ذلك الحدث الخامس، هو المحيط المباشر لجرته الجرحية الكبيرة، دراما قبله الليل: «أراه دوفاً في الساعة نفسها معرولاً عن كل ما يمكن أن يحيط به، يتفصل وحده عن الظلمة، الإطار الضروري حصراً للنساء خلع ثيابي (مثل ذلك الذي نراه مثبتاً في مستهل الروايات القديمة بشأن العروض في الريف)» (ج1، ص 84).

وفي الصفحات القليلة الآتية، وبعد الإهام الذي أحدثته قطعة المادلين، تعود الصورة نفسها من جديد لتفسير التحول:

«حتى سارع البيت الأبيض الأغبر العتيق الذي يطل على الشارع... إلى الالتصاق، شأن عناصر الزينة المسرحية، بالجنح الصغير المطل على الحديقة... ومع البيت والمدينة، منذ الصباح وحتى المساء وفي جميع حالات الطقس» (نفسه، ص 89).

وتقارن فتنة الراوي بالقطين الرمزيين، ميزيكليز وغيرمانت، بالفتنة المنبعثة من الخشبة. والطرق المؤدية لهذين المعلمين لا أهمية لها مثلما أنه لا أهمية للشوارع الصغيرة خلف المسرح بالنسبة إلى هاوي فن المسرح.

وقد يكون من المناسب إنهاء هذه المعاينة العامة للصور الفنية بتشبيه مستمد من مصدر غير مأروف، فالانبعاث المفاجئ للماضي المجتلب بواسطة قطعة المادلين يجد نظيره الملائم بشكل استثنائي في لعبة فنية يابانية:

«مثل تلك السعة التي ينسل بها اليابانيون بأن يغمسوا في إناء
خزفي مملوء بالماء، قطعاً صغيرة من الورق غمضة الأشكال
حتى ذلك الحين ولا تلبث بعدما تغمس فيه، أن تتطاول
وتتشق وتتلون وتتميز فتصبح أزهاراً وبيوتاً وشخصيات
متناسكة مميزة، كذلك حرحت جميع أرهار حديقتنا وأزهار
حديقة السيد سوان ونيلوفر ساقية فيفرون الأبيض وسكان
القرية الطيرون ومنازلهم الصغيرة والكنيسة وكومبريه
بأكملها مع ضواحيها، وكل ما يكتب شكلاً وصلابة
خرج من كوب الشاي، مدينة وحدائق» (نفسه، ص 89-
(90)

وبفصل المصادر المؤتلفة لصور بروسست وتركيبها ثم توصيح العملية الحارقة
ككل، شكل غرافيكي، وكل الموضوعات الرئيسية التي تشكل إعادة بناء
كومبريه أشير إليها في نطاق جملة مفردة.

ومن بين أصناف الصور التي تشكل سق الصور في «جانب مازل سوان»
تبقى الصور المستمدة من مجال الفن أكثر إلحاحاً وتميزاً. فعلاوة على تنوعها
العددي تنفوق هذه الصور أيضاً، على بقية أصناف الصور الأخرى، بكثافة
ونجاس تأثيرها التصاعدي ورياحها للجو الفريد الذي يميز الرواية.

وكما كان عليه الأمر بالنسبة إلى صور العلم والطب، فإن بروسست يقبل
المجازفة باستخدامه لهذا العدد الكبير من صور الفن؛ فالمخاطر مختلفة بالطبع،
غير أن المجازفة هنا تبقى أقل خطورة على وجه العموم. فصور الفن يمتصها
العمل الأدبي بسهولة أكثر من صور العلم والطب، إنها بمثابة المادة التي تصنع
منها الرواية، ومع ذلك، فهي لا تخلو من مخاطر، ولن يقدر حق هذه الصور إلا

قارئ من نوع خاص. وعلى الرغم من أن الصور ليست تقنية، إلا أنها تفتضي بعض الاطلاع على أشكال وأساليب الفن المختلفة. إن القراء الذين لم يروا نقشاً لبيرانيزي أو صورة منظر طبيعي لهوبر روبر، أو يعجزون عن تخيل ملاك بليبي يعزف على آلة الرن، أو يعوزهم تخيل منظورات الداخل لبيتر دو هوخ أو أولئك الذين يجهلون الورقة الرباعية quatrefoil للقرن الثالث عشر أو منبر لعصر النهضة، قد تعصم أحياناً مثل هذه الصور أكثر مما تسعدهم، وقد يتجنبها البعض لما فيها من بهام وتحذلق صحيح أن القراء الذين يتفرون على الخلفية الثقافية الضرورية، أو الذين هم على استعداد لبذل مجهول خاص، سيستفيدون ويستمدون متعة هائلة من هذه التناولات. ومع ذلك، فإن هذه الإحالات الدائمة إلى الفن تحد إلى حد ما من إغراء وسهولة مثال عمل بوسعه أن يقدم الشيء الكثير لكل قارئ مهتم

ولا نخلو صور الفن هذه من نقائص، حيث يتزع بعضها إلى الزحرفة الحلصة أو إلى شيء من التكلف: حجره الذائب الموسيقية وتشبه العيون الزرقاء بجواهر مورثة، وموسيقى البيانو بمعزوفة برج الكنيسة، والصومعة القرنفلية التي بناها زهر الليلك في حديقة سوان، والمقارنة بين المطبخ وضريح بطيبيسا. وثمة خطر احتمالي آخر يكمن في إربف أو التكلف الساجين عن استحكام عادة النظر إلى الطبيعة من خلال ألفاظ الفن. ويمكن إضافة شاهد آخر، إلى جانب الشاهد الكبيرة التي سبق ذكرها التي توضح هذه النقطة، حيث يبدو هذا الميل صريح:

«غابات ممزقة لا يبرز من فوقها سوى رأس قبة جرس
القديس هيلير، ولكن رفته ولونه الوردي يلفان دوحة يبدو
معها كأنه محض خدش على صفحة لسماء من جراء ظفر
شاء أن يزود هذا المشهد وهذه اللوحة الطبيعية المحنة، بهذه
العلامة الفنية الصغيرة وهذه الإشارة الإنسانية» (ج 1، ص 110).

لقد كان هذا الصنف من الشواهد حاضراً في ذهن ميلتون هندوس حينما تحدث عن «نوع من الاستيقا اليابعة التي لا تخلو من الزخرفة بنائاً، مما جعل بعض قراء بروست المبكرين يسخرون من نقل هذه المبالغة في التأنيق البياني إلى مجال النثر العرسي المسم بالانثران»⁽¹⁾.

ثمة خطر آخر قد يكون أقل أهمية، ويقتصر على أي حال على صنف واحد من صور الفن، خاصة تلك التي تقيم توازياً بين شخص ما وصورة أو تمثال. فمقارنة أوديت بلوحة «زيفورا» لبوتيشيلي ومقارنة شارلو بالمحقق الكبير الذي رسمه إلغريكو ثم مقارنة سوان بأحد سحرة لويني Luini ومقارنة الحودي بتمثال نصبي لدوج معين، ثم مقارنة فرانسوار بقديسة في محرابها، كلها صور Figures رسخها بروست في ذهن القارئ إلى الأبد. وهي تشكل، إن حاز التعبير، منحفاً ذهنياً للصورة، إنها تحدد من مجال خياله. وهذا الخطر يهدد أي كتاب يلجأ إلى الرسم، وعلى الرغم من أن تقنية بروست على درجة رفيعة من الجمالية، إلا أن نسيبانه لها التأثير نفسه الذي فجده لرسم ثنان قدير. ويحدث أحياناً للممثل ما أن يسحر للكاتب لدرجة أنه يستغرق في وصف اللوحة، النموذج المثالي، بدلاً من أن يصف الشخص. ولعلنا نحدد مثلاً كلاسيكياً في المطابقة بين أوديت ولوحة «زيفورا». فإذا قمنا بقراءة المقطع واضعين نصب أعيننا الصورة التي رسمها بوتيشيلي سرعان ما سنلاحظ أن بروست إنما يتحدث حقاً عن لوحة فنية وليس عن شخص حي، حيث يحتفظ ببعض التفاصيل مثل شكل المعطف والتواء الرجل. ولقد كانت مونين هورنونغ Monnin-Hornung على صواب حينما أشارت إلى أن الأمر هنا لا يتعلق بعملية نقل من فن لآخر. «لم يستطع بروست أن يقل ويرز في الوقت نفسه ما جعل أن أوديت في لباسها وفي ملمح حزني من ملاحظها ليست فقط هي «زيفورا» ولكن هي نفسها... لم يستطع أن يعث في أوديت حركات أخرى غير تلك التي منحها إياها الرسام إلى الأبد».

ومع ذلك، فالمزاي العظيمة لصور بروست من مجال الفن تفوق هذه النواقص، وفي مقدمة هذه المزايا هناك الدقة والملاءمة والتأثير الحي والملموس

(1) Op. cit , p 49.

لعدد كبير من الصور. فقد نجح بروسب بفضل وضوح ودكاء رؤيته الاستعارية وبراعته الفنية الفائقة في معالجة التماثلات وفي تبليغ فوارق دقيقة تستحيل صياغتها بشكل آخر. ولقد سبق لجيد أن وصف بروسب باعتباره «شخصاً يملك نظرة أكثر دقة ونهاية من تلك التي يملكها نحن»⁽¹⁾. ففن الصورة يمثل إحدى لوسائل الأكثر فعالية في تبليغ هذه الرؤية المكثفة على نحو فريد، فهي تساعد على استخلاص المميزات والخصائص النموذجية من وجوه الأفراد ليجد لها تعبيراً دائماً في الفن، وتمكنه أيضاً من إدخال الترتيب الفني إلى المشاهد الطبيعية والحضرية. كما أنها تساعد على إمساك وتثبيت ظواهر ذهنية وفيزيائية على حد سواء، تتسم بالزوال والتخلص وهي على درجة عالية من التعقيد، ومن هذه الظواهر نذكر تفاعل الضوء بالظل، ثم ومضة النافذة الزجاجية المطلخة والمصباح السحري، وبنية اللازمة الموسيقى، والأشكال المعقدة التي تكونها أزهار الليمون اليابسة، والروائح المتشرة في منزل محلي، ثم أيضاً أنشطة الزمان والذاكرة وبعث الماضي. فبدون سند هذه الصور لا يمكن تصور كتاب «جانب منازل سوان».

وعلاوة على هذا، تتسم الصور المستمدة من الفن بوظيفتين إضافيتين مهمين، فالمقارنات الدائمة بين الأعمال الفنية وبين الحوادث والمشاهد والأشخاص العاديين ترفع من شأن هؤلاء وترفع بهم إلى مجال القيم الأكثر ثباتاً، وتنتشر جزاً من الجمال والعشق لكل ما هو جميل. ويمثل هذا، إلى جانب الخاصية الشعرية التي تميز كثيراً من الصور، ماحمة متميزة في تحديد الأثر الاستيعابي للكتاب. وثمة وظيفة أخرى تميز التماثلات المستمدة من الفن، ذلك أنها تضع أشكال الواقع المتغيرة في مقابل القوانين والمعايير الفنية، مما يظهر أهمية الفن البالغة وأولوية. وتمثل العلاقات بين الفن والواقع أحد الموضوعات الرئيسية في الكتاب، وتقدم لصور التي يستمدّها بروسب من مجال الفن إحدى أجورته حول هذه المسألة.

(1) Incidences, p. 47.

الحيوان والنبات

إن أصناف الصور الثلاثة التي نوقشت حتى الآن ليست بأي حال مميزة لبروست، حيث إن هناك كتاباً آخرين استمدوا تشبيهات واستعارات من مجالات الطب والعلم والفن، غير أن بروست يتفرد بطريقة استخدامه لهذه المصادر. فعمله يتفرد بكثافة الصورة وتوزيعها، ثم هناك بنية بعض الصور نفسها، والنماذج التي تشكلها، ثم طريقة إدماج هذه النماذج في الرواية ككل.

الشيء نفسه يمكن قوله عن الصور التي يستمدّها بروست من مملكتي الحيوان والنبات. ويتميز هذا الصنف من الصور بسمديته؛ فمهما كانت طبيعة المناخ، ومهما كان مستوى الحضارة فإن الناس يميلون إلى استمداد تماثلاتهم من مجالي الحيوان والنبات اللذين يجبطان بهم. ولقد كانت هذه الصور تنتمي إلى المخزون الشعري منذ ملاحم هوميروس حيث نعث على البعض منها في مرحلة متقدمة من تطورها: «حيرا ذات عيون الثور» و«الفجر ذو الأصابع الوردية». إن كاتباً معاصراً ومحلياً مثل جيونو الغارق في التقليد الهومييري، يستمد من مجالي الحيوان والنبات بعض أقوى تأثيرات صورته ذات مبدأ وحدة الوجود⁽¹⁾، ولكن حتى بعض الكتاب المدنيين مثل مالرو Malraux أو سارتر عملوا على الاستغلال التام للإعجابات العاطفية الكامنة في «استعارات الحيوان» خاصة تلك المأخوذة من الحشرات⁽²⁾.

وبشكل عام، يمكن القول إن استخدام بروست لهذه المصادر الخالدة لا يبرز ما حققه بروست من ثورة في معالجته لأصناف أخرى من الصور. غير أن نشاط صنعه للصور وكثافة رؤيته الاستعارية تجعلانه قادراً على أن ينفخ حياة

(1) see my *Style in the French Novel*, pp. 226f.

(2) Cf. G.O. Rees, *Loc. Cit.*, and my *Style in the French Novel*, pp. 249f. See also S. John, "Sacrilege and Metamorphosis, Two Aspects of Sartre's Imagery", *Modern language Quarterly*, vol. XX (1959), pp. 57-66.

جديدة في صورة بلاغية عتيقة، ثم إن التناثرات المستمدة من هذين المجالين تحمل طابعاً شخصياً متميزاً نظراً لارتباطها الوثيق بالموضوعات الرئيسية في الرواية⁽¹⁾.

في بعض الحالات يتم المزج بين صور الحيوان والنبات لإيضاح تجربة معينة من زوايا مختلفة، ولعل أفضل مثال على هذه التقنية ذلك المقطع المهم الذي يناقش حفظ الانطباع الحسية في نضارتها الأصلية. فخلال جولاته الطويلة التي كان يقوم بها الراوي في المناطق الريفية المحيطة بكومبريه كانت حواسه تصطدم بمجموعه من الانطباعات منها الأشكال والألوان والأصوات والروائح، غير أنه لم يكن يملك الوقت الكافي لاكتشاف أو استكناه دلالتها المشحونة، فكان عليه أن يخزنها في ذهنه من أجل تطويرها لاحقاً، وبما هو بليغ العناية التي اعتمدها في الحفاظ على نضارتها من خلال صور حية من عالم الحيوان، وإن كانت غير مصقولة إلى حد ما:

«كنت أنقله (الشيء المجهول) إلى المنزل يحبه غطاء الصور
الذي سأجده تحته نابضاً بالحياة مثل الأسماك التي كنت
أنقلها في سلتني في الأيام التي سمحون لي فيها بالذهاب إلى
الصيد، وقد غطينها بطبقة من العشب تحافظ على طراوتها»
(ج 1، ص 269).

وبمجرد عودته إلى بيته طرأ يفكر في أشياء أخرى، وبالتالي تراكمت المعطيات الحية الغامضة في ذهنه كأنها أزهار التقطها من الحقول واحتفظ بها في حجرته:

«وهكذا يتكدس في فكري (كما تتكدس في غرفتي الأزهار
التي قطقتها في نزهتي أو الأغراض التي أعطيت لي) حجر

(1) هناك بالطبع علاقة رقيقة بين صور الحيوان والاستعارات المستمدة من علم الحيوان. غير أن هناك اختلافاً مهماً: فالصور في هذا الفصل ليست علمية؛ فهي تقوم على الملاحظة المباشرة بواسطة العين المجردة، دون الاستناد إلى معرفة متخصصة. بالطبع هناك حالات بين المثلتين، فقد تم تمييز معالم بعض صور الحيوان (والنبات) بوضوح لدرجة أنها اتخذت طابعاً علمياً بارزاً.

يلهو عليه شعاع، ومسطح، ورنه جرس، ورائحة أوراق.
وهي صور كثيرة مختلفة ماتت الحقيقة المستشفة تحتها منذ
زمن بعيد، ولم أملك قدرًا كافيًا من الإرادة لأتوصل إلى
اكتشافها» (نفسه، ص 269).

ويزداد التأثير هنا قوة بفصل بنية الجملة، والتقديم والتأخير في جملة "ainsi
il y a longtemps qu'est morte". s'entassaient له طابع الحتمية السي
يؤكد التحجر الحتمي لتجربة لم تحمل على البرح بسرهما عندما كانت لانزال طرية
في الدهن.

ونمة مزج أكثر حنكة وتعقيدًا بين صور الحيوان والنبات في وصف التماثيل
الإغريقية التي كان يعشقها مانتينيا⁽¹⁾.

إن الكثافة الخارقة لهذا المقطع ناتجة عن بنية أسلوب الصورة. فلعطنا
«مزدمرة» و«الناقير الحادة» تبتان بقرب ظهور التثبيات المنمدة من محالي
الحيوان والنبات

وبعد هذا التمهيد، تظهر الصور الرئيسية في ذروة الجملة، مجدولة مثل شعر
نورق التماثيل، وهي عبارة عن تاوب بين النبات والحيوان، منها أعشاب البحر
والحمام والأفاعي. - إنها تجربة تتطلب القوة. ومع ذلك، فإن التأثير ليس مقتنًا
على الإطلاق، ليس لكونه مصطنعًا فقط ولكن لكون اهتمامنا يظل موزعًا بين
التمايلات المتنوعة حتى إننا نعجز عن تشكيل صورة متسقة.

(1) "La sculpture grecque ... qui, si dans la création elle ne figure que l'homme
sait du moins tirer de ses simples formes des richesses si variées et comme
empruntées à toute la nature vivante, qu'une chevelure, par l'enroulement
lisse et le becs aigus de ses bouches, ou dans la superposition du triple et
fleurissant diadème de ses tresses, à l'air à la fois d'un paquet d'algues,
d'une nichée de colombe, d'un panier de jacinthes et d'une torsade de
serpents" (vol. II, p. 139).

تحتل الصور المستمدة من عالم الطيور مكانة خاصة⁽¹⁾ بين الثنائيات التي يستمدّها بروسست من عالم الحيوان، وتقع هذه الصور في سياقات غير متوقعة تمامًا وتتطور حول مجموعة واسعة من الموضوعات. وتعد الصور التي تقارن طائرًا بطائر آخر أقلها تعبيرًا: فقد شبهت أسراب الغربان الجامدة على رأس قبة جرس صغير بنوارس وقفت في جمود على قمة موجة (ح1، ص 111). فالزاوية هنا بين الطرفين تضيق عن تكوين صورة ناجحة.

ويكون التأثير لافتًا بشكل أقوى عند مقارنة الكائنات الشرية بالطيور، حيث إنه يمكن أن تقوم هذه الصور على أي نوع من أنواع التشابه في الشكل أو الصوت أو الحركة أو العادة. وتتميز بعض هذه الصور بالإيجاز والاطمئنان، وهذا الإحكام يزيد من قوة. وعلى هذا النحو، يتم وصف صديقات جبلبرت، عند وصولهن إلى شوارع الإليزيه، حيث يلعبن في الثلج كأهين عصفير خجولة. «عما قريب تصل صديقاتها بلباس أسود، الواحدة تلو الأخرى، إلى موضع الثلج، مثل عصفير مترددة» (ج2، ص 235). إن هذه المقارنة بسيطة جدًا وليست جديدة تمامًا، إلا أنها تلائم على نحو جيد المشهد الطبيعي الشتوي، وتضاعف من قوة التعارض بين الوجوه المظلمة ولباس الثلج. ومع ذلك، ففي الغالب، يفصل بروسست متابعة صورته أو زخرفتها. ففي الصفحات الأولى من الرواية ثمة مجموعة كاملة من الصور المترابطة المأخوذة من عالم الطيور. فنقطة البداية مألوفة جدًا، يستيقظ الراوي في منتصف الليل ويذكر الغرف المتنوعة التي كان ينام فيها فيما مضى، ويتذكر على وجه خاص كيف اعتاد في ليالي الشتاء أن يني لنفسه عشًا في السرير، متحدثًا بطريقة الطيور في بناء أعشاشها وذلك بميلها المطرد نحوها. ويمكن أن يعتبر هذا علامة على ثنائيات لاحقة أكثر تطورًا وخيالًا. فحينما يكون البرد شديدًا بالخارج، تحصل لذة خاصة في الإحساس بالانقطاع عن الخارج، وفي ليلة صيف حارة يفضل المرء النوم في الهواء الطلق، فمن خلال النوافذ شبه المفتوحة يرسل ضوء القمر سحرًا سحريًا على قوائم السرير حتى إن السائم ليبدو مثل قرقف titmouse يرفرف في طرف أشعة الشمس.

(1) Cf. Pommier, op. cit. pp. 38f.

عندما يكون التماثل بين الأشخاص والطيور قائماً على أساس المظهر فإن الصورة تكتسب حدة كوميدية. فبمجرد ولوج القارئ قاعة السيدة فيردوران يعلم على نحو عابر أن لهذه السيدة عيوناً تشبه عيون الطيور وقد بدأ يغشاه الرمد. وهذا التماثل غني جداً بالإمكانيات، ولذلك يتم استشفافه، بعد بضعة سطور، في أسلوب رفيع على نحو تهكمي:

هكذا كانت السيدة فيردوران تتحب لطقاً وقد درّخها
مرح الأوفياء وأسكرتها الرفقة والنميمة والرضى وهي
جائمة فوق عيونها كأنها طائر عُيست زينة رأسه في خمرة
سخنة» (ج 1، ص 304).

إن الدأب على مثل هذه الخواطر الاستعارية أمر يلفت النظر. وإذا كان التماثل بين الإنسان والطائر ليس جديداً في حد ذاته، فإنه يستغل بحيوية متميزة، وتكرر الصورة في شكل تم تطويره على نحو كامل في بداية رواية «الزمن المستعاد» حيث يوصف القديس لو Saint-loup كأنه طائر بريشة الفخم، وهو ما يمثل عينة قيمة بالنسبة إلى مصنفات علم الطيور:

«إزاء الفضول نصف اجتماعي ونصف حيواني الذي أوحى
لك به، نساءً هل كنا بضاحية سان جيرمان أو بحديقة
الناتات؟، وهل كنا نرى سيّداً كبيراً يعبر الصالون أو طائراً
عجيباً يتجول في قمعه؟» (ج 1، ص 15).

إن من شأن تأكيد العنصر الكوميدي لهذه الصور أن يجعلها بشعة مما يؤدي إلى إبراز الإجماعات القديحية الكامنة في الاستعارة والمستمدة من عالم الحيوان. ونجد مثلاً بارزاً على هذه التقنية لما أصبح الراوي شاهداً على مشهد تافه في منزل لآنسة فانتوي بمونجرفان، فالعلاقة غير الطبيعية بين الآنسة فانتوي وصديقها تُنزل المرأتين إلى مستوى الحيوانات، ويعبر عن هذا الانحطاط من خلال صورة بسيطة لكنها قوية وبغبيضة:

«فتطردنا قفزاً وأكمامهما العريضة تتفتح كالأجنحة وهما تفهقها وتزفرقان مثل الطيور العاشقة» (ج ١، ص 245).

لا تمثل هذه الصورة تعقيداً ملاً حول المشهد وتعبيراً طبعياً عن رد فعل الراوي فحسب، وإنما لها أيضاً وظيفة اقتصادية مهمة في العمل برمته، سر في هذه الرواية نقط، وإنما في «الزمن المفقود» شكل عام، ومن الناحية السيكلوجية تمثل هذه الصورة تجربة جرحية، فأول انفعال للراوي لعالم جومورا Gonontha كان في أسوأ الظروف الممكنة وقد جعله هذا يعاني الشيء الكثير في الأعوام اللاحقة. وبالتالي كان من اللازم طبع هذه التجربة، وتأثيرها على ذهن الراوي، بشكل قوي في ذاكرة القارئ، ولعل هذا يتحقق على نحو أفضل من خلال صورة بغضبة وهتيرية إلى حد ما. ثم ولأسباب بنيوية خالصة، فقد كان من الأساسي تذكر هذا الحدث (حدث مونجوفان) بوضوح، حيث إنه في موضع لاحق من الكتاب، حينما سيكون في مقدور الراوي أن يفهم قوى جومورا، ستركز شكوكة حول علاقات ألرتين بالمرأتين. وتجدر الملاحظة في هذا السياق أن هذا المشهد يوربه (عن قرب) مشهد آخر في بداية «صودوم وجومورا»، حيث يكون الراوي شاهداً على تقدم شارلو صوب جوييان وبالفعل، فوضعية الراوي باعتباره شاهداً غير مرئي تشبه ذلك إلى حد بعيد، بل إنه يحرص على الإقرار بأن تصرفه كان، بدافع إكراه داخلي على حد قوله - حتى يكرر نموذج مونجوفان؛ كما أن الصياغة الاستعارية لا تختلف في الأساس، وإن كانت أكثر تطوراً في المشهد الثاني. فلوك الرحلين يقارن بإحدى الشعائر التي تقام قبل الزواج، ثم بمغازلة الطيور قبل تزاوجهما، ويقارن أيضاً على نحو قوي بإخصاب النحلة لنبات السحلية، «النحلة والسحلية». وقد لاحظ الراوي بنفسه أن تراكم لصور يسهم في تأكيد الاختزال التدريجي للإنسان إلى مستوى الحيوان، وحتى البات «إن تعدده، التشبيهات هو نفسه طبيعي بحيث إن الإنسان الواحد، إذا ما احتبرته خلال دقائق معدودة؛ فإنه سيدو إنساناً، إنساناً - طائراً أو إنساناً - حشرة» (ج ١، ص ١3).

ومن بين صور الطيور البغضبة، تلك المتعلقة بالركيزة دوغا لاردون التي كانت من بين ضيوف حفلة موسيقية عند السيدة سان أوفيرت. وقد كانت السيدة

المركيزة دائماً محط ازدراء ابنة عمها الشابة، أميرة ديوم، غير أنها تفلح في إقناع نفسها بأنها هي التي تتجنب محيط للأميرة⁽¹⁾.

لقد أصبحت الخاصية الكوميديّة نفسها وسيلة ناجعة للسخرية الذاتية، وذلك عندما حكى الراوي السرور والابتهاج اللذين غمراه عندما كتب أول محاولة أدبية له التي كانت حول قباب مارتينيل:

«وبعدما أنهيت كتابتها [الصفحة].. وجدتي سعيداً جداً، وأحسست أنها قد خلصتني تماماً من هذه القباب وما تحبته خلفها، حتى إنني أخذت أغني بأعلى صوتي كما لو كنت دجاجة وقد أتيت على وصع بيضة» (ج 1، ص 272).

في هذا الوصف الساخر لعملية الخلق الأدبي، تتجاوز سخرية بروسست الراوي لتتألم منه هو بالذات، مادامت القطعة حول القباب كانت في الواقع محاولة المبكرة التي سيعمل لاحقاً على إدماجها في الرواية.

يستخدم بروسست صور الطيور أيضاً في وصف الظواهر الجامدة، والتشابه بين التجريبيين قد يكون بصرياً أو سمعياً. ثمة صورة بصرية مختزلة وحادة في المقال حول أبراج مارتينيل:

«ظلت قباب الأجراس الثلاث على الدوام أماما في البعيد كتلات طيور حطت في السهل لا تتحرك، نتيينها في الشمس» (ج 1، ص 271).

وفي موضع آخر نجد مثالا عن تقنية التطور الاستعاري عند بروسست من خلال إقامة التوازي بين قطرات المطر والطيور المهاجرة:

(1) 'Grâce à la vertu de ces paroles intérieures, elle rejetait fièrement en arrière ses épaules détachées de son buste et sur lesquelles sa tête posée presque horizontalement faisant penser à la tête "rapportée" d'un orgueilleux faisan qu'on sert sur une table avec toutes ses plumes' (vol. II, pp 145-6).

«وكانت قطرات المطر تهطل من السماء مرصوفة الصفوف
كأنها طيور مهاجرة تأخذ في الطيران جماعة واحدة، فلا
افتراق بينها ولا هي تهيم كيفما اتفق لها أثلء رحلتها
السريعة، بل تحافظ كل واحدة منها على مكانها وتشد إليها
التي نليها، فتغشى السماء ظلمة أخرى من تلك التي يخلفها
رحيل السنونو... وكنا نتخذ من الحرج ملجأ، وتظل تبلغنا
بضع قطرات أشد وهناً وأكثر بطناً حينما تبدو رحلتها كأنها
انتهت» (نفسه، ص 229).

إن العناية التي تم بها بناء الصورة الأخيرة ستشد انتباه القارئ إلى كل أنواع
التفاصيل التي ربما كان سيغفل عنها في غياب مثل هذه الصورة. والشئ نفسه
يمكن قوله بصند التشبيه السمعي التالي حيث تم رسم تأثير الأصوات البعيدة
بدقة ووضوح كبيرين:

«وأسمع صفير القطارات وهو بعيد إلى حد ما يشير إلى
لمسافات مثل غناء عصفور في غابة، فيصف لي اتساع
الحقول المقفرة التي يسرع فيها المسافر إلى المحطة القادمة»
(نفسه، ص 32).

ونمثل المقارنة بين الموسيقى وغناء الطيور صورة غارقة في العرف والتفكير،
غير أن بروسن ينجح في إحياء القدرة التعبيرية لهذه الصورة المجتذلة. ويقوم
النهج الرئيسي الذي اعتمده على تطوير الصورة إلى نوع من التشخيص، وهكذا
تم تشييه «الحوار» بين البيانو والكمان في سوناتا فانتوي بحوار طائرين. إن عثور
المؤلف في هذا التماثل الأولي يسبغ كون خياله سبله به ويكشف جوانبه
المتعددة:

«أولاً كان البيانو المنعزل يشكر مثل طائر مهجور؛ سمعه
الكمان فأجابه مثلها من شجرة مجاورة... هل هو عصفور؟
هل هي الروح التي لم تكتمل بعد للجملة القصيرة؟ هل هي

جنية؟ هذا الكائن غير المرئي والناثج الذي يث البيانو
شكواه بحنان؟ كان نواحه ماعثاً بحيث همّ عازف الكمان
سرّعاً إلى نوس كمنه لالتقطه. طائر عجيب! وعازف
الكمان بدا كأنه يريد سحره وتدجينه وجسه» (ج2، ص
173)

ترتبط «الجملة القصيرة» في ذهن سوان ارتباطاً وثيقاً بذكرياته المبكرة التي
تمثل أسعد ذكريات حبه لأوديت، وقد تم توصيل لطريقة التي أحيت بها
الموسيقى هذه الذكريات بواسطة صورة، حال طابعها الجرايكي بينها وبين أن
تنحول إلى صورة عاطفية:

«كل ذكرياته في ذلك الزمن الذي كانت أوديت مغرمة بحبه
والذي أفلح حتى هذا اليوم في أن يحتفظ بها خفية في أعماق
كياه، محدوعة بهذا الشعاع المفاجئ لفترة الحب التي طنا
عودتها، استيقظت ويلمح البصر صعدت تردد بشغب
المقاطع المنسية للسعادة، دون أن تأخذها شفقة من نكته
الحاضرة» (نفسه، ص 165).

ولا تخرج صور المجال الحيوي في الأخرى عن إطار الميول العامة التي تبديها
استعارات الطيور. ويبرز بعض هذه الصور بفضل دقة محيطها، كما هو الحال مثلاً
في الانحضار الرائع لكومبريه المتمركز حول كنيستها: «إذا ما اقترمت منها، من
حول خمارها القاتم الطويل في قلب الحقول وفي وجه الريح، كما تضم الراعية
خرافها من حولها، مناكب منازل الصوفية الرمادية المتراكمة» (ج1، ص 90).
ونعود بعلية هذه الصورة إلى الاختلاف اللين بين تماثل بصري صرف وذكريات
نوردية. وفي تشبيه شاعري آخر تعقد مقارنة بين شعاع الشمس والفراشة:
«مصاربعها المغنقة تقريباً، والتي أفلح شعاع نور مع ذلك في إدخال جناحيه
الأصفرين وظل لا يبدي حراكاً بين الخشب والزجاج يقع في زاوية كأنه فراشة
حطت هناك» (نفسه، ص 138). إن قبول السرداب المبروفنجي Merovingian
المظلم في كنيسة كومبريه مضلّع بشكل قوي مثل غشاء ثبوت حجري هائل. وكل

سبيل انكشف في حيال الراوي يجد مرادفاً له في عالم الحيوان: «فيما أثنى لنسي داخل داتي، خائر الموى، بالردد البطولي الذي يتأب المسافر الذي بهم باكتشاف ما أو اليانس الذي يتحر، درتاً مجهولاً كنت أظنه مميتاً حتى اللحظة التي يضاف فيها إلى أوراق شجرة الرياس الأسود التي تنحني فوق رأسي» (نفسه، ص 240). هناك أيضاً مقارنة لافتة وإن تكن جذابة، بين نهر السين في قبضة الجليد وحوث جرفه التيار إلى الشاطئ:

«ذهباً حتى جسر الكونكوردي نرى نهر السين المتجمد، حيث كان كل واحد منا وحنى الأطفال يتقربون دون خوف كأننا إزاء حوث جرفه التيار إلى الشاطئ نعدداً إلى تفصيله» (ح 2، ص 233).

لقد مر بنا كيف أن بروست يستغل الجانب الكوميدي القدحي في الصورة المستمدة من عالم الحيوان، حينما عرضاً لبعض عينات صور الطيور ويهتم التصوير المتعمد من هذا المجال على نحو خاص بالكشف عن سلوك الناس في المجتمع. إن نهج بروست يوحد معكوساً عند لافوتين أو أورويل فيسماً سخر هذان الأخيران من المجتمع بإضافتهما لمميزات الإنسان على الحيوان، ينحو بروست نحواً معكوساً (أي إضفاء مميزات الحيوان على الإنسان)، ويمثل الحفل الموسيقي الذي أقيم عند مدام دوسان أوفيرت بؤره رئيسية لهذا الصف من الصور. فبمجرد وصول سوان إلى الحفل أحاطت به مجموعة من الخدم تبدو وتتصرف كأنها فريق من كلاب الصيد:

«رهط الكلاب المتناثرين والرائعين والعطلين مثل خدم سامون هن أو هناك على المقاعد والصاديق ويتصبون مثل السلوقي رافعين المظهر الجانبي لوجوههم الشريفة والحادة ويتجمعون حوله في شكل دائرة» (نفسه، ص 138)

وقد كن هناك أيضاً خادماً جديداً وخجولاً، يلقي نظرات خائفة في كل اتجاه مبدئياً احتياح حيوان في ساعات أسره الأولى. ولعل القارئ يتذكر أنه في المقطع

نفسه يفكر سوان في كل أصناف الثوريات الفنية التي تنطبق على هؤلاء الخدم. هناك إذن مفارقة واضحة بين مجموعتين مترامتين من الصور، تمثل إحداها النبل والمثالية، بينما تتميز المجموعة الثانية بأنها كوميدية وقذحية. ويمثل هذا التعارض في ذاته مصدرًا للسخرية والهجاء.

ونتم تطبيق النهج نفسه على الضيوف، فقد سبق أن رأينا المركبة تقارن بطائر معرور، في حين نجد صورة ابنة عمته أميرة ديلوم أكثر رفقًا:

«على أمل أن يلاحظها سوان فإن الأميرة، مثل فأرة بيضاء أليفة نمد لها قطعة سكر ثم نسحبها منها، لم تكن تفعل سوى أن تدبر وجهها المفعم بألف علامات التواطؤ... في الاتجاه الذي كان يوجد فيه سوان» (نفسه، ص 152-153).

ومن بين صور الكاريكاتير الأكثر تسلية، هناك صورة السيد بالانسي بطارته أحادية لزجاج:

«من خلف نظارته أحادية الزجاج، كان السيد بالانسي، الذي يتقل ببطء وسط الحفلات برأسه الضخم مثل شبوط وبعينيه المستديرتين، ويرخي فكيه من حين لآخر كمن يبحث عن اتجاهه، يبدو كما لو أنه يحمل معه فقط قطعة من زجاج حوض السمكي قد تكون رمزية بشكل خالص» (نفسه، ص 143).

وتحمل بعض التوازيات بين الحيوان والإنسان من أي غرض كوميدي أو هجائي. فحتى صورة الحشرة يمكن أن تتحرر من التبرات القذحية إذا ما تم حصرها في مشابهة عابرة بين حركتين، دون أن تتضمن أي غمائل أكثر عمقًا. فالراوي لا يقصد مثلاً ازدراء جدته عندما كتب قائلاً عن حولاتها الليلية بالحديقة: «في إحدى اللحظات التي ترددها فيها دورتها بانتظام، مثل بعض الحشرات، قبالة أنوار لصالة الصغيرة» (ج 1، ص 42)، وبالمثل لا توجد أية سخرية في صورة سوان وهو ينشبه باهتمام شديد إلى «الجملة القصيرة»:

نحول إلى مخلوق غريب عن البشرية، أصمى ومجرد من
القدرات العقلية، يكاد يكون حيواناً أسطورياً خارقاً،
ومخلوقاً وهمياً لا يدرك العالم إلا بالسمع» (ح2، ص31).

وتبدو صور المجال الحيواني أقل إقناعاً في المناسبات النادرة التي نحيل فيها إلى
تجارب مجردة. فهناك شيء من التكلف في لمقارنة بين الوخزات الحاسمة للغيرة
والبعوضة الأخيرة التي تطمئن المسافر العائد من البندقية بأن إيطاليا لا تزال
قريبة، ويمكن قول الشيء نفسه بخصوص تشبيه أكثر تفصيلاً حول انشغال فكر
سوان الدائم بأرديت خلال المراحل المبكرة من حبه لها:

«ركب السيارة ولكنه أحس أن هذه الفكرة قد وُتت في
الوقت نفسه واستقرت على ركبته مثل حيوان محبوب
يعمله معنا حيث كنا؛ إنه يحتفظ به على المائدة دون استئذان
لضرب... يداعبه ويندأ به» (نفسه، ص71).

إن مجال الصور المستمدة من عالم النبات أضيق من مجال الصور المستمدة من
مملكة الحيوان، ذلك لأنها نادراً ما تستخدم لأغراض كوميدية أو هجائية. ومع
ذلك فإن بروست يوظفها بشكل واسع وفعال في مجموعة كبيرة من السياقات.
فأحياناً يقارن وردة بأخرى مثل مقارنته لزهرة الليمون بوردة، وزهرة النيلوفر
بالوردة المستنقعية والوردة الصاروخية أو بالنفسيج. ويتسع نطاق الصورة بعض
الشيء عند مقارنة الزهرة بالفاكهة: ففي إطار بحثه عن التماثلات المتعددة لوصف
زهر النيلوفر في فيفون يقارنها الراوي بفاكهة الفراولة في صورة صغيرة تبيض
باحياة، قد تكون من دحي لوحة لموني Monet حول الموضوع نفسه⁽¹⁾.

«هنا وهناك، على السطح، احمرت مثل فراولة زهرة النيلوفر
دات القلب الأرجواني والجوانب البيضاء» (نفسه).

(1) Mouton, op. cit., p. 84

من أجل مقارنة بين تشارل (بروست) و(موني) للموضوع نفسه انظر: Monning-

Homung, op. cit., pp. 181ff.

وإذا كانت زاوية الصورة هنا أوسع، فهي لا تزال ضيقة على مستوى المقارنة بين الحيوان والنبات. إن جسم الحماية القزاسي اللون، والذي يتخذ شكل القلب يشبه لَيْلَكًا، بينما تم، بواسطة التداخل المتشابك للنشيهات، تشبيه البنفسج، الذي تورن بالنبلوفر، بالفراشات:

«فيما تتراص من بعدها على هيئة حوص حميمي عائم
أصناف منها تحاها من بنفسج الحدائق جاءت نبط كما
الفراشات أجنحتها الصقيلة الضاربة إلى الرقعة فوق هذه
الحديقة المائية وشفافية خطها المائل» (ج 1، ص 256).

وقدنا النباتات أيضًا بتماثلات منشعة لوصف الجهاد والإنسان وحتى التجارب المجردة. وفي استعارة موجزة ودقيقة إلى حد بعيد تصور أشعة الشمس التي ظهرت من جديد بعد العاصفة مثل سيقان مذهبة ذات الحوائمي المهترئة: «خيوط شمسها المذهبة بحواشيبها» (نفسه، ص 231).

وفي مجال الإنسان نجد أيضًا غطرسة المركيزة دوغالاردون، التي سبق تصويرها بألفاظ المجال الحيواني، نظيرًا لها في بيئة النبات. فما تلقته من ازدياء جعل ظهرها يتفوس مثل شجرة غرست على حافة جرف فتجبر على النمو إلى الخلف حتى تحافظ على توازنها.

ومن بين الظواهر المجردة، هناك مقارنة بين استراتيجية الحب وتحارب البسة؛ ذلك أن الإنسان يخفي مشاعره كي يرضى مشاعر شريكه، تمامًا مثل ذلك البستاني الياباني الذي يعمل قصداً إلى النصحية بأزهار كثيرة بغية الحصول على عينة أجمل. وقد تكتب مثل هذه المقارنات طابعاً متكلفاً كما هو الحال عند مقارنة شهرة كاتب ما بثر أنواع جديدة من النبات (ج 1، ص 198).

إن أهم خاصية تتميز بها صور بروسست من المجال النباتي هي نزوعها إلى التطور حول موضوعات معينة تلعب دوراً مهماً في الرواية وفي الكتاب ككل. ومن هذه الموضوعات نذكر على وجه الخصوص التماثل بين النباتات والفتيات، أي فكرة الخصوبة والنمو العضوي ثم التوازي بين الطبيعة والفن.

يمثل الموضوع الأول⁽¹⁾ مثلاً آخر على تقنية بروسست في إحياء الاستعارات العتيقة والتفيلية. ولا تكمل دلالة هذا الموضوع إلا في الجزء الثاني من الكتاب حيث نعثر على رمز رئيسي، ألبرتين وسط مجموعة من الفنانين فالعنوان الشعري: «في ظل فتيات كالورود» إشارة واضحة إلى أهمية هذا الموضوع. وثمة مجموعة من الشواهد في «جانب مازل سوان» تمهد للتطور اللاحق للرمز؛ فقد تم التأكيد الصريح للارتباط العميق بين تربة منطقة معينة ونباتها بمودج الأنثى القائم فيها، كما يبدو ذلك من خلال وصف الراوي لجولاته حول كومبريه. إن المرأة المثالية التي خلقها خياله تنزين بالأشجار وبالمناظر الطبيعي الذي يشكل مسرح هذا الخيال؛ إنها ليست نموذجاً عامّاً بل هي «تاج ضروري وطبيعي للتربة»، ويتم تطوير هذه الفكرة في سلسلة من الصور.

«فالتعرف في باريس إلى صيادة من باليك أو إلى فلاحه من ميوزيكليز، كان ذلك بمثابة أن تصلني أصداف لم أصرها من قبل على الشاطئ وعرق سرخس لم أجده من قبل في الأحراج . تلك الفتاة ما كنت أراها إلا غارقة في أوراق الشجر إنما بالسبب إلى بمثابة تبتة محلية، ولكنها من نوع أرفع درجة من الأنواع الأخرى تسمح بنينه بالاقتراب من طعم المنطقة» (ج1، ص 238).

ولقد سبق اقتراح التماثل بين الفتيات والنبات في صفحات من قبل في صورة أكثر تحديداً، حيث كان الراوي يصدد الحديث عن التشابه بين فتيات الريف، وتماثيل كنيسة فروية من القرون الوسطى، فأضاف قائلاً:

«وعاباً ما تؤكد هذا الشبه... فتاة من الحقول جاءت تختمي مثلنا، ويبدو وجودها كأنه أعد لسمع بالحكم على صدق العمل الفني بمواجهته بالطبيعة مثل هذه الأغصان الجدارية

(1) Cf. Mouton, op. cit., p. 102; Pommier, op. cit., p. 36f Tiedtke, op. cit., pp.

التي نبتت بالقرب من الأغصان المنحوتة» (نفسه، ص 231).

وفي المقال الذي يدور حول أبراج كنيسة مار تينيل، تم توصيل الشبه بين الأزهار والفتيات بشكل غير مباشر، حيث تقارن الأبراج الثلاثة أولاً بثلاث زهرات رسمت في سماء الأصيل، ثم تقارن بعد ذلك بثلاث عذارى أسطورية هجرت في القفر ليلفنهن الظلام. وهناك عدد من المقارنات على الرغم من ابتذالها في سياقها المعزول إلا أنها تنسجم مع النمط العام مما يكسبها دلالة خاصة. وعلى سبيل المثال فقد انجذب سوران نحو فتاة عاملة تشبه الورد في بساتينها وامتلانها. وفي مثال آخر يصبح عدد قبيلات الحب الأولى مستحلاً مثل عدد الأزهار فوق أرض خضراء في شهر مايو. وفي صورة مدام دو غيرمانت حتى تعبر «زهرة الدناق لزرقاء» يستعيد بعض فونه التصويرية. «كانت عينها تتحاذان لورناً أزرق في زرققة زهرة عُنَاق يستحيل قطفها ولكنها ربا قدمتها لي مع ذلك» (نفسه، ص 267). وفي مرحلة لاحقة من الكتاب يتطور رمز البات بكثافة لدرجة أن الاستعارة تصبح قرية من المسخ الذي يذكرنا بأساطير دافن Daphne وفيلمون Philemon ودانسيس Dancis. ففي رواية «السجينة» بينما كان الراوي ينظر إلى أليزتين نائمة، أحس كأن وجدها قد انتقل إلى الحياة اللاواعية للأشجار والنباتات الأخرى.

«كانت تبدو لي جدعاً طويلاً مزهراً حملناه إل هنا... كما لو أنها، وهي نائمة، قد تحولت إلى نبتة... لم تكن تنعشها سوى الحياة اللاواعية للنباتات والأشجار... كانت تواصل النوم... مثل نبتة معرّشة، وبنت الدودية الأرجوانية التي تواصل إخراج أغصانها بعد الحماية التي تمنحها إياها. كان نفسها، الذي بدا كأنه يخرج من قصب مجوّف لا من كائن إنساني، فردوسياً حقاً» (ج 1، ص 84 و 140).

وثمة علامة أخرى تدل على الأهمية البارزة لهذا الحافز، وتتمثل في أن العلاقة بين طرفي الاستعارة يمكن قلبها، وبعبارة أخرى، فإن الاستعارة تبادلية⁽¹⁾. فكما تتم مقارنة الفتيات بالنبات، فإنه يحصل أن يقارن النبات بالفتيات، على نحو ما سنرى في الجزء القادم من هذا الفصل.

وإذا كانت الخصوبة من القضايا التي كانت موضع اهتمام بروست الشديد، فإنها مع ذلك لا تلعب دوراً بارزاً في الرواية الأولى. إنها تجد تجديدها في خادمة المطبخ المترقة (عجة جيوتو)، كما تجد تعبيرها الاستعاري في التماثل بين نمو الجين ونضج الفاكهة. وكما هو الأمر في حالات كثيرة، فإن بروست ينطلق من استعارة تقليدية، فيقوم بتطويرها وتجديدها لكي تناسب غرضه. وتبدأ هذه الصورة في التشكل بمجرد أن تذكر وضعية الخادمة لأول مرة:

«وقد أخذت تحمل أمامها بصعوبة السلة الغامضة التي
تحتل أكثر فأكبر كل يوم والتي يستشف شكلها الرائع تحت
«مريلاتها» الفضفاضة» (ج 1، ص 134).

إن صفتي «الغامضة» و«الرائعة»، ثم التوازي بين الفتاة ولوحة جيوتو الجلصية، يسعيان إلى تأكيد التعارض بين موضع شخصها ودلالة وظيفتها البيولوجية. وعندما تتكرر الصورة بتطور التماثل إلى مدى أبعد «وقعت ذات ليلة ساعة خلاص خادمة المطبخ، مثل ثمرة نخبأة نبلغ حد النضج دون أن يتبّه لذلك أحد وتمصل من تلقاء ذاتها» (نفسه، ص 175).

نقد ساهم لتركيب في تأكيد عملية النضج البطيئة وتحققها الذي تم بشكل
مماجي: الحركة المتروية للعبارة التابعة subordinate clauses التي اعترضها
على نحو درامي، تقديم الفعل «وقعت»⁽²⁾.

ثمة تنويع خفيف حول هذا الموضوع عندما تعقد مقارنة بين عصب بدني آخر
مرتبط بالشبكة نفسها من الأفكار وبين فاكهة ناضجة:

(1) See B. Migliorini. "La Metafora reciproca" in Saggi Linguistica. Florence (1957). pp. 23-30.

(2) Cf. my Style in the French Novel, p. 170

وهناك قديسة يكوّر صدرها الصلب قمّاش ثوبها مثل
عنفود ناضج في كيس من القماش الخشن، (نفسه، ص
231).

ومن خلال تشخيص عجيب، ولكنه غير مقنع بشكل قوي، يتم تطبيق
الصورة نفسها على شيء جامد:

«غرفة الطعام هذه، لمنوعة والعدائية... تفتح أمامي
وتزعم أن تفجر وتقلّف حتى فؤادي، مثل ثمرة تمطم
غلافها بعدما حليت، انتباه والدتي تقرأ مطوري» (عنه،
ص 67).

وحينما سمع الراوي حيلبرت تناديه أول مرة باسمه النصراني أحس كأنه
فاكهة جردت من جلدها:

«إن الشعور بأنني مقبوض لحظة في فمها عارياً دون أي شرط
من الاشتراطات الاجتماعية... حيث تبدو شفتاها كأنها
تجردانه مثلما تجرد من جلدها الفاكهة التي لا يؤك منها إلا
اللب» (ج2، ص 240-241)

كما أن التماثل بين الطبيعة والفن، الذي مر بنا في الجزء السابق، تم التعبير عنه
أيضاً بواسطة عدد من صور المجال النباتي؛ وقد سبق ذكر بعضها مثل مقارنة
أبراج الكيسة بالزهور المرسومة في السماء، وكذلك التوازي بين الأوراق الطبيعية
والمنقوشة وأما الصور الأخرى فإنها تنحو النهج نفسه؛ ففي وصف أبراج سان
أنثريه دي شان يمهّد تراكم النعوت الاستعارية السيل إلى تشبيه من عالم النبات:

«فيما تشاهد إلى اليمين ومن خلف حقول الفصح قبني جرس
كنيسة سان آنثريه دي شان المنحوتتين القرويتين، وهما
حادثان تكسوهما الحراشف وتتشاك فيهما النخارب
والخطوط المتعرجة المحفورة وتعلوهما الصفرة والأدران
كأنّ بهما منبتان» (ج1، ص 223).

ويتم إثارة كنيسة باليك بواسطة بعض الصور من المحل الباقي المتميزة بتعبيراتها وملاءمتها للسياق:

«وكان النفل القوطي قد جاء ليزين أيضًا هذه الصخور البرية في الوقت المناسب، مثل هذه النباتات الضعيفة ولكن المعمرة، والتي عندما يحل الربيع تصير هنا وهناك ثلج العطيين... وكان يبدو لي النفل القوطي أكثر حياة الآن. . وقد أمكن لي أن أرى كيف نبت وأزهر بما يشبه قبة جرس دقيقة، في مثل هذه الأحوال فوق الصخور البرية» (ج2، ص 217-218).

إن حافر الإزهار نفسه يعاود الظهور في وصف الثمائل العتقة لـ سان أندريه -دي شان:

«كأنها الوجوه المربّنة العادية المنحوتة في الحجر، كالأحراج في الشتاء، ليست سرى سبات واحتياطي على أهبة أن يزهر في الحياة في شكل وجوه شعبية لا حصر لها تفيض... وترينها حمرة التفاح الناضج» (ج1، ص 231).

ولقد تم نقل تراشق ضوء الشمس على الشرفة بواسطة بعض التشبيهات اللطيفة من المجال الناقى:

«كنت أراها تصل إلى الذهب الثابت للأيام الجميلة حيث كان يبرز فوقه، الظل المتقطع لحكا الدبرين المتفوش، أسود مثل نبتة متقلبة... انعكاسات واسعة ووريقة كانت تستريح فوق هذه البحيرة من الشمس» (ج2، ص 231-232).

ثم يقوم الراوي بتطوير هذا التماثل في سلسلة من الصور تتميز بدرجة عالية من الغنائية، وذلك عقب ابتهاجه لعلمه بأن حالة الجور تسمح له بلقاء جيلبرت في شان إيليزي: «نبتة اللبلاب الآتية، عشية وهاربة! يعثرها الكثير أكثر انعقادًا

للون وأكثر حزنًا من النباتات التي يمكن أن تزحف على الجدار أو تزين ملتقى الطرق .. بالنسبة إليّ، اعتبرها أكثر عومة ودفنًا على الحجر من الطحلب ذاته.

ويمكن أيضًا ترجمة التأثيرات التصورية إلى صور المجال الباتي كما يتبين في الرصف التالي لأشعة الشمس من خلال النوافذ الزجاجية الملطخة لكنيسة كومبريه:

«ركان يعرني أن الأرض لاتزال عادية سوداء، فنبعث
الزهر في هذا البساط الرائع المذهب من الأزهار الزجاجية
الزرقاء كأنه ربيع تاريخي يعود إلى زمن خلعا، القديس
لويس» (ج 1، ص 107)

* * *

لقد اقتصرَت هذه الدراسة على أربعة خزانات كرى استمد منها بروسست معظم صورهِ. ومما لا شك فيه أن هذه الأصناف الأربعة تتميز بأهمية بالغة، وهذا لا يرجع إلى تفوقها العددي فقط وإنما إلى جودة الصور المستمدة منها، وتفرّد الرؤية التي لا تشكّلها، ثم لارتباطها الحميمي ببعض موضوعات الرواية والكتاب ككل. ومع ذلك فهذا لا يعني أن هذه المجموعات الأربع تحجب تمامًا الاستعارات والتشبهات المستمدة من مصادر أخرى، فتحة عدد كبير من المجالات الإصافية التي تزود بروسست بنماثلات مثيرة وأصيلة، ومن بينها الأدب الكلاسيكي والأسطورة والكتاب المقدس والدين والرحلات وعالم البحار. وكلها تلعب دورًا ملحوظًا في الخلفية العامة لصور بروسست. وهناك أيضًا صور أخرى عديدة في الرواية لا تندرج ضمن أي صنف، ولكنها مستوحاة من تشابه عرضي في المظهر أو في نبرة عاطفية. فقد صورت المحبة في لوحة جيوتو تمتد إلى الله قلبها الملتهب أو هي بالأحرى «نمره» له مثلما تمرر طباخة فتّاحة زجاجات من كوة القبو لشخص يطلبها منها من نافذة الطابق الأرضي (نفسه، ص 135). بينما يشبه الراوي، الذي حُرّم من قبله أمه الليلية، سريرَه بقبر ونميص نومه بكفن (نفسه، ص 64)

ومع هذا تبقى المجموعات الأربع من الاستعارات غنية ومتفردة على نحو كافٍ تمكّننا من تسليط بعض الضوء على طبيعة الصور عند بروس. هناك ثلاثة انطباعات على الخصوص ننبثق بشكل قوي من المادة التي كانت موضع نقاش حتى الآن:

(1) واضح أن بروس كان يستمد تماثلاته من مصادر متنوعة ومتعددة، وأن هذا للالتجانس في الصورة لم يكن يزعجه إطلاقاً؛ لقد كان مقتنعاً بالاهمية القصوى للاستعارة للدرجة أنه لم يتردد في استخدام أي تماثل بدا له ملائماً، وهو أمر لا يخلو من المجازفة. ويستضح هذا التنوع أكثر عندما سننصف على دراسة الموضوعات الرئيسية المرتبطة بصور بروس.

(2) على الرغم من التنوع والالتجانس اللذين يطبعان صور بروس، فإن هذه الصور تظهر انسجاماً لافتاً، ونسرع إلى تشكيل نماذج معقدة، غير أنه يمكن تمييزها على نحو واضح. ويتحقق هذا بفضل ثلاث سبل رئيسية: (أ) إن بعض المحالات، وخاصة المجالات الأربعة التي سبق أن ناقشناها، تزوده مراراً بأطراف المقارنات. وبما أن الحافز الاستعاري لا يتوقف عن الظهور، فإن القارئ يدرك تدريجياً أن العملية الضخمة التي يتم من خلالها صنع الصور ليست اتفاقية، بل إن لها قوانينها الخاصة وإيقاعها المميز. (ب) بتعزيز هذا الانطباع بالارتباط الوثيق بين بعض مجالات التجربة؛ يذكر منها تلك المقارنات بين الحب والمرض، والتوازيات بين اللوحات الفنية والأشخاص الأحياء ثم التماثل بين الفتيات والزهور، إلخ. (ج) في كثير من الحالات تتكرر الصورة نفسها مع تنويعات خفيفة في مواضع مختلفة من الرواية. ونساعد تقنية «اللازمة» في تأكيد انسجام الصورة والكتاب ككل.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة اهتمت برواية واحدة فقط، فقد تمت الإشارة مع ذلك إلى أمثلة كافية من الأجزاء اللاحقة للزمن الضائع، تظهر أن هذه الأنماط التصويرية تعانق الكتاب برمته، وهي بذلك تصنع تصميمًا زخرفيًا دقيقًا ومعقدًا يعزز وحدة العمل ككل.

(3) تندرج صور بروس عمومًا في مجموعتين. هناك صور عامة وصور «اتفاقية». فالصور العامة يمكن أن يتجنبها كل كاتب موهوب فنيًا يتميز بقوة الملاحظة

والخيال، وأما الصور «الثقافية» فإنها تتضمن معرفة متخصصة على مستوى عالٍ من الثقافة. غير أنه ليس هناك دائماً حد فاصل بين الصنفين؛ ببعض صور المحال الحيواني والنباتي توجد على درجة من التميز يمكن معه أن تضاف إلى مجموعة من الصور العلمية، وإن كانت تختلف في نبرتها عن الاستعارات العلمية الصرفة المستمدة من علمي الحيوان والنبات. ومع ذلك فالتمييز واضح على العموم. فمن بين مجموعات الصور التي تمت دراستها في هذا الجزء، تنسب صور المجالات الطبية والعلمية والفنية إلى صنف الصور الثقافية، في حين تسمى استعارات المجال الحيواني والنباتي إلى الصنف العام.

إن تأمل نسبة العنصرين في الرواية أمر مفيد⁽¹⁾. ونظراً لطبيعة الأشياء، فإنه لا يمكن أن يكون هناك جواب إحصائي نظمي في هذه المسألة، غير أنه من الواضح جداً أن مجموعة الصور الثقافية تشكل جزءاً جوهرياً من المجموع العام. إن هذا أمر لافت للنظر لأن التشبيهات والاستعارات الثقافية لا تلائم العمل الروائي بسهولة، فكثير من الروائيين يجنّبونها تماماً لارتباطها بالتحذلق، ولن يجزؤ إلا قلة على استخدامها في نطاق واسع كما فعل بروس. ويعتبر الاستخدام الواسع لهذا الصنف من الصور، إحدى الخصائص المميزة للصورة عند بروس. إن الماتة التي تم معالجتها في هذا لفصل كشفت أيضاً عن خصائص أخرى تميز تقنية بروس مثل التزوع إلى استغلال تماثل أولي وتطويره، وعملية التفاعل الحسلي، حيث كل صورة تولد صورة أخرى، وتجديد الكليشيهات؛ ثم الاستعارات التبادلية، والتشخيص؛ وكذلك استخدام الصورة لأغراض كوميدية ونهكمية. ولعل دراسة الموضوعات الرئيسية التي تحيل إليها صور بروس سمكتنا من إلقاء مزيد من الضوء على كل هذه المظاهر الأسلوبية عند بروس.

(1) لقد وجد الدكتور جراهام أن المجموعة الفردية للصور الأكثر اتساعاً عند بروس هي تلك المستمدة من مجال الطبيعة، وعلى وجه الخصوص من الماء والبحر وليس تلك المستمدة من محال الفن كما سبق تقريره من قبل.

موضوعات الصورة

إن السياقات التي يستخدم فيها الكاتب الصور لا تقل أهمية عن المتابع التي يستنبطها منها في صيغة سربر المذكورة آنفاً، اتجهت الموضوعات، التي حظيت بعنايتنا السديلة، إلى أن تصبح مراكز للاعتداد والجذب على حد سواء: إنها ستوحى بتماثلات عندما نتحدث عن أمور أخرى، ولكنها ستتطلب أيضاً سند الصور من مجالات أخرى، إذا كان لنا أن نصنعها بدقة وعالية. هذه الصورة ذات الحركة الاستعارية المزدوجة من بعض المراكز ذات الامتياز ونحوها، ميكانيكية تماماً ومفرطة في التبسيط؛ وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن على المرء توقع الاستعارات المتبادلة أن تكون أكثر ألفة مما هي عليه في الواقع. ومع ذلك فإن التمييز مفيد مادام التوافق الضروري من هذين النوعين من المركز ليس مقترفاً بشكل أوتوماتيكي. في القسم السابق حاولت تعيين المركز الأساسي للاعتداد في صور بروسست. والآن سأقوم بالشيء نفسه بالنسبة إلى نور لجذب الرتيبية

عندما يكون البحث بصدد بروسست، فإن تعيين هذه البؤر لا يصبح عصباً. وعلى الرغم من أن الاستعارة تعد خاصية كلية الوجود في أسلوبه بحيث إن أي موضوع يصبح بشكل عملي قادراً على أن يتدثر بالصورة، فإن هناك بعض

الموضوعات المحددة على نحو جيد، يبدو أنها تستدعي معالجة مجازية على نطاق واسع، سواء بسبب أهميتها النبوية أو لأنها تأسر وتفتس أو تزعج ذهن الكاتب^(١). إن فحص جميع مراكز الجذب هذه عمل يتجاوز حدود هذه الدراسة، ولهذا الغرض سأقتصر على انتقاء صيغ لموضوعات تمثيلية مأخوذة من مجالات جد مختلفة. الطبيعة والفنون المرئية والموسيقى، وبالمثل من ظاهرتين تمتدان في جذور رؤية مروست للعالم: الذاكرة والزمن.

أزهار الزعرور:

في كومبريه سيقع الراوي تحت نفوذ الزعارير، وفيما بعد بسنوات يكتب عن هذه التجربة بشكل جنيني: «كما كانت جيلبرت أول فتاة أحببتها، فقد كانت الزعارير أول وردة أحبتها»^(٢). ففي هذا الوقت كان خاضعاً لتأثير قوي من الورود لم ينجح في الفكاهة منه، وستصبح فيما بعد هذه الذكريات ملتصقة في ذهنه بحبه الأول لجيلبرت التي كان قد رآها أول مرة عبر فتحة بسياج الزعرور لحديقة أبيها نانسونفيل.

يوجد في الرواية تجمعان كبيران للصور حول موضوع الزعرور. في الفقرة الأولى، رأى الراوي الورود في كنيسة انقرية بكومبريه؛ وفي الفقرة الثانية التقى بها في التفافها الطبيعي بنانسونفيل. والفقرتان معاً هيئت عليها صور بجسمة. قوربت الزعارير بالفتيات مثلما ستقارن هذه بدورها في مرضع آخر من الرواية بالورود، وهو مثال كلاسيكي للاستعارة المتبادلة.

لقد اندمشت الراوي، وهو يحدق في هذه الورود الغريبة بالكنيسة، لجمال كانتها المزخرف الذي ذكره بالطريقة التي ترتدي بها امرأة شابه في مناسبة بهيجه وخاصة يوم زفافها.

(١) لقد وجد الدكتور جراهام أن أهم مركز استعاري للجذب في المجموعة هو عقدة الحب والعبرة. في «جانب من منازل سوان» تعد صور المجال الطبي الشكل الأكثر تميزاً الذي يظهر فيه هذا الموضوع.

(٢) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. III, p. 191

«حواشي أوراق الشجر التي انتشرت فوقها بكثرة، باقات صغيرة من الأررار ذات بياض ناصع. كأنها فوق حاشية لستان عروس» (ج 1، ص 196).

وسيم متابعة هذه المشاهدة فوراً، وستعود حتماً إلى تشخيص الورود، من الآن فصاعداً، مثل قنات في سن الشباب:

«كنت أشعر أن هذا الترتيب الفخم يضج بالحياة.. وفي الأعلى كانت تفتح تويجاتها هاهنا وهناك بجملها اللامبالي وتحفظ ساهية باقة الأسدية الدقيقة كخيوط العدراء التي تمتد عليها جميعها كالنشاء الرقيق، نحفظ بها بمثابة رينة أخيرة في شفافية الغمام حتى أنني كنت أتخيلها، وأنا أتابع خطوطها وأحاول أن أقلد في أعماقي حركة أزهارها، كما لو أنها الحركة الطائشة السريعة لرأس فتاة ذات رداء أسمر وساهية تزخر بالحياة» (ج 1، ص 179).

عندما شاهد الراوي سباح الزعرور البري بتانسونفيل أسرع إلى إيجاز لعبة التشخيص التي لونت أيضاً موقفه من الورود الأخرى:

«الأزاهير التي نزينت بالقدر نفسه ترفع كل منها وهي ساهية باقة أسديتها الملتصمة... لكم سيدو النسرين ساذجاً وريفاً حينما يسلك الدرب الريفي نفسه بعد بضعة أسابيع تحت وهج الشمس وفي حرير ثوبه الأحمر الذي تعبت به نسمة!» (نفسه، ص 213).

إن الراوي الذي غمرته وأذهلت الفتنة النابعة من الورود، عرض عليه هذه فجأة باقة من الزعاوير القرنفلية، فتحرك جاله فجأة من حراء التأثير القاتم على التعارض. ومرة أخرى يتحقق التشخيص من خلال تماثل كساء الورد بلباس المرأة.

«وكانت تلك الأزهر قد اختارت بالضبط واحداً من الألوان الخاصة بالآكل أو بما يزيد من جمال رينة خاصة

باحتمال خير... بل هي الطبيعة عبرت عنه تلقائياً بسذاجة
 بائعة قروية تعمل في إقامة مذبح مؤقت فتضيف إلى شجيرة
 هذه الورود لصغره لوناً رقيقاً جداً ومن طراز ريفي»
 (نفسه، ص 215).

بعد هذا التمهيد تأتى الصورة الأساسية في جملة مبنية بعناية مع إيغاف
 نصيدي مؤثر. حيث يتم الكشف عن الموضوع بواسطة سلسلة من السموت
 وصيغ اسم الفاعل، بينما قام القلب والعبارات الثابتة بإعاقته عن الظهور⁽¹⁾:

«ومثلما تختلف فتاة ثوب العيد عن جماعة بثياب الراحة
 سوف يمشون في الست، هكذا كانت تتألق الشجيرة
 الكاثوليكية الطيبة باسمة في ثيابها الزاهية الوردية وسط
 السياج وهي على أتم العدة للشهر المريعي الذي يست كأنها
 منذ ذلك تولف جرماً مه» (ج 1، ص 216).

في هذا الديكور الذي تكمله ورود أخرى: الياسمين والبنفسج ورعي
 الحمام. . رأى الطفل أول مرة جيلبرت واقفة في حديقة أمها وبسها بحراف.
 وتحتم التأثير العاطفي لهذه التجربة ستصبح الزعازير فيها بعد عنصراً مهماً في
 إعادة اكتشاف الراوي للزمن الماضي: لقد كان لها، مثل الكعكة المنفوسة في
 الشاي، القدرة على استعادة ذكريات الطفولة في ومضة خاطفة. وفي أثناء مشيه
 بالبسك صادف شجيرة الزعرور ليفمره الماضي مباشرة بعد ذلك، ولم يبعث
 الصورة العتيقة التي درج على استخدامها في تشخيص هذه الورود فقط، ولكنه
 كان يسلّي نفسه بتطوير الاستعارة درجة إضافية. وما دام ليس هناك زهورات
 بالشجيرة نظراً للموسم، فقد أقحم الأوراق في الحوار، وسألها بنوع من التكلف
 عن أخبار الرود أي عن «أزهار الزعرور التي تشب فتيات مبتهجات وطلّاشات،
 يجمع بين النائق والورع». فقالت له الورود عن رحيل «السيدات لصغيرات»
 وعن عادتهن بالكنيسة: «هؤلاء الأنسات مبتهجات جداً بحيث لا ينقطعن عن

(1) Cf. my Style in the French Novel, p. 181.

الضحك إلا من أجل الترنيل⁽¹⁾. ربما هناك ما يدعو إلى الشفقة في اضطراب بروسست المحمول بقوة نشاطه الخاص في صنع الصورة، إلى دمع الاستعارة إلى مداها الأقصى، ولكن الحدث يشير بالتأكيد إلى الأهمية التي يعلقها على هذا الحافز وبالتزامن مع هذه الصور المحسنة، جند بروسست عددًا من التماثلات الأخرى لتصوير التأثير الذي أحدثته الزغارير على ذهن الطفل الصغير. يبدو أن مجموعة الصور المستمدة من الدين، قد تم الإيحاء بها بواسطة استعمال هذه الورود في زخرفة الكنائس، وبحكم رؤية الراوي لها أولاً في الكنيسة. والسياح بناتسونفيل ذكره سلسلة من المعابد، وحتى رائحة الزغارير استدعت ترابطات دينية:

«وكن السياج يؤلف ما يشبه تعاقب المعابد الصغيرة التي
تختلف تحت أكوام أزهارها التي ارتفعت على هيئة منصة
عالية. والشمس تلقي على الأرض من تحتها مربعات من
الور كأنها تحترق كوى زجاجية، ويمتد عطرها عذبًا يحدد
الشكل كما لو كنت أدم مذبح لعذراء» (نفسه، ص 213).

وقد تمت ترجمة التأثير الفيزيقي الخالص للزغارير، الناتج عن تأليف انطباعات الرؤية والشم، بالفاظ الحاستين الأخرين؛ الذوق والصوت.

«أحسست... برائحة لوز مرة تنبعث من أزهار الزعرور،
ولاحظت حينذاك على الأزهار مواضع صغيرة أوهر شمرة
مصنوعة بمهروس اللوز أو طعم وجنتي الآنسة قانتوي»
(نفسه، ص 181).

لقد أوحى تأمل الورود للراوي ببعض التماثلات من الموسيقى سبق ذكرها وقد وزعت الزغارير في نجادج تذكر ببعض الفواصل في الموسيقى، ويظل حالها مستغلقًا مثل تلك الألحان، التي على الرغم من تكرارها فإنها ترفض الإفصاح عن سرها.

(1) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. III, pp. 88-9.

إلى جانب الصورة المجسمة الأساسية هناك أيضًا صورة تقوم على التشخيص الحيواني: إن رائحة الزهارير تذكر الراوي بطيis الحشرات، وهذا سيفوده إلى تصويرها مثل حشرات تم مسحها وروذاً:

«وعلى الرغم من صمت أزهار الزعرور وسكيتها، فقد كانت هذه الرائحة المقطعة تبدو كأنها همس حيانها الغنية التي يهز المذبح بها مثل سياج حقل تنتقل فوقه هوائيات حية تراودك فكرتها، إذ ترى بعض الأسدية الحمراء تقريباً وقد بدا كأنها احتفظت بالقوة الربيعية والقدرة المهيبة لحشرات استحالت اليوم أزهاراً» (نفسه).

وهاك صدى موجز لهذه الصورة في الفقرة لثانية، حيث قيل إن الطريق القريب من سياج الزعرور «يطن بالرائحة» وحيث وصفت الرائحة، فما بعد فنيل، مثل «عمل منجمع» على طول السياج.

وإذ ما نظر المرء عن كشب إلى هاتين الفقرتين الرئيسيتين اللتين تتناولان الزعارير، فإنه سيجد عملياً طعيان الصورة على وصف بروسث لها. ويكشف مثال آخر كيف أن الظلال القرنفلية والوردية الدقيقة توصّل بحوية ودقة كبيرتين، وذلك بواسطة مقارنات لأشياء متنوعة تشكل نوعاً من سيمفونية الألوان:

«وكان أعلى الأغصان كأنه العديد من شجيرات الورد الصغيرة التي خفيت آنيثها في الورق المخرم والتي توضع سهامها الدقيقة لتشرق على المذبح في الأعياد الكبرى، كان يصح بالآلاف من الأزوار الصغيرة ذات اللون الشاحب التي تبرز بتفتحها برتقالاً شديد الاحمرار كأنها في أعماق كأس من المرمر الوردى» (نفسه، ص 215).

إن وصف النباتات الأخرى غير أزهار الزعرور يستدعي تجمعات أساسية للصرد في نقط متعددة من الرواية، ومن بينها، في المقام الأول، تلك الفقرة حول

نيوفر فيفون، التي سبق أن اقتبست منها مجموعة من الأمثلة، والتصوير الشعري لبوا دوبولون في نهاية الكتاب، والذي، على الرغم من كونه، إلى حد ما، غيباً في تأثيره العام، فإنه يضم عددًا من الصور المفيدة، خاصة تلك التي تصور تفاعل الضوء والظلام.

الكنائس والأبراج وزجاج النوافذ الملطخ،

تتمركز إحدى أغنى المجموعات الاستعارية وأكثرها أهمية في «جانب منارل سوان» حول الكنيسة وكومبريه، وإلى حد ما، الكنائس الأخرى بالمنطقة. هذه الآثار المهيبة أحدثت تأثيرًا قويًا على الدهس الحساس للطفل الصغير؛ فقد حدثت إعجابه بالفنون المربّية وتعلقه العميق بالتقاليد التاريخية لفرنسا.

وتوجد ضمن الصور المرتبطة بكنيسة كومبريه تزعنتان متميزتان تعملان في اتجاهات متعارضة. مجموعة من هذه الصور تساهم في تصوير جو اعتراف والسرية المخيم على الكنيسة، والمجموعة الأخرى تؤكد، خلافاً لذلك طابعها المألوف والعادي. وتعد هذه الكنيسة جزءًا من الحياة اليومية للمدينة الصغيرة، وبمعنى آخر، إنها تقف معزولة تمامًا. وكما عبر عن ذلك الراوي، إنها «مواطن بسيط» من مواطني كومبريه، منزل مثل أي منزل آخر، يملك رقبًا في الحي ويضع به ساعي البريد الرسائل في الصباح، ومع ذلك يوجد بينها وبس باقي خط فاصل لا يمكن للذهن أن يعبره.

إن سرية الكنيسة وتأثيرها على خيال الطفل تم توصيلهما بواسطة استعارات وتشبيهات عديدة، بعضها سبق الاستشهاد به. إنها مركب يبحر في سلسلة من الزمان والمكان رباعية الأبعاد، أو من جهة ثانية، إنها وادٍ مسكون بالحن:

«وكننت أتقدم في الكنيسة، حينها نذهب إلى مقاعدنا. كأنها في وادٍ ترتاده الجنيات ويدهل الفلاح أن يشاهد أثر مرورها الخارق» (ج 1، ص 108).

وقريبًا من المدخل يوجد أخدود عميق شق في الجدار بواسطة سلم البرج، في حين يوجد السرداب غارقًا في «ليل ميروفانجي» حيث على المرء أن يتلمس طريقه
الصور في الزرقة

أسفل قبو مظلم ومضلع مثل غشاء الخفاش، إلى أن يصل إلى قبر قديم حيث يتجلى السطح عن حفرة عميقة، تشبه أثر أحفور، نتجت، حسب أسطورة عليّة، عن سقوط مصباح بلودي في اليوم الذي ارتكبت فيه جريمة. وبالتعارض الحاد مع هذه الصور الموحية، هناك صور أخرى ذات طابع مألوف لقد تم إحكام التجاور المريب للعناصر الرومانيسكية والقوطية بالكنيسة في تشخيص مضحك:

«القرن الحادي عشر الخشن القاسي... تخفيه حتى هناك
القناطر القوطية الرشيقة التي تتراص بغنج أمامه كما تقف
الشفيفات الكهربائية والبسة على ثغورهن أمام الشفق
الأصفر القظ المتسهم الرث الثياب» (نفسه، ص 108).

وقد قرن مدخل الكنيسة بالأشياء العادية للحياة الريفية:

«كان مدخلها العتيق الأسود المثقب كالمطفحة ملتويًا يحفر
الزوايا. كما لو استطاع لمس معاطف الفلاحات
الخفيف... أن يلوي الحجر ويحفره أخاديد مثلما تفعل عجلة
العربات في صوى الطريق التي تصطدم بها كل يوم» (نفسه،
ص 105).

وحتى بلاط الأرضية فقد بعض سريره عندما شبه بالعلل الفائض:

«الزمن جعلها ناعمة وسيل ما يشبه العسل خارج حدود
تربيعتها التي جاورتها هاهنا بسيل أشقر» (نفسه).

وقد وصفت كنيسة أخرى بقرية سان أندريه دي شان على نحو محكم مثل
«كنيسة صخمة ريفية مذهبة كأكدس الفصح» (نفسه، ص 275).

إن البرج الذي فتن الطفل أكثر من الكنيسة نفسها، تم تقديمه بالتقنية نفسها
تمامًا. بعض الصور تشبه بالأشياء العادية، بينما تؤكد الصور الأخرى دلالة
الروحانية والرمزية. إن سراوي يعتبر برج كومبريه المركز المثالي للمدينة، ترتبط به
مختلف أوجه الأنشطة اليومية. ولقد أوحى هذا بثلاثة تشبيهات تصور تغير مظهر

البرج في مختلف الأوقات؛ في الصباح، يتوهج الأردواز، الذي يغطي قاعدته، مثل
شمس سوداء وبعد القدّاس، تبدو، كما رأينا، مثل خبز ملهّب يرقائق وقطرات
نور الشمس عليه. ونذكر صورته قاله سماء الأصل بوسادة نية ناعمة:

«حتى تبدو كأنها وضعت وانقرزت كوسادة من المخمل
الأسمر في السماء الشاحبة التي ارتخت من جراء ضغطها،
وتحوّلت قليلاً لتوسع لها مكاناً فيما ارتدت تضرب
حدودها» (نفسه، ص 113).

في مدينة بنورماندي يبرز برج قوطي بين قصرين من القرن الثامن عشر مثل
صدفة بين حصانين: «لا يؤلف جزءاً منها أكثر مما يعمل السهم الأحمر المقرّض
لصدفة مغزلية الأبراج لماعة المينا وقعت على الشاطئ بين حصانين جميلين
مصقولين» (نفسه، ص 114). بينما في باريس يمكن أن يبدو فجأة برج جرس
أحد المستشفيات أو برج دير فجأة في ركن شارع رافعا قمة رأسه.

ولقد تم التعبير عن الرسالة الرمزية للبرج بواسطة سلسلة من الصور البارزة
التي تصوره مثل كائن حي يعمد يديه أثناء الصلاة، ويرفع رأسه نحو السماء أو
مشيراً إلى الأعلى مثل إصبع الله:

«والانحناء الحاره في سفوحها الحجرية التي تقارب في
ارتفاعها على هيئة يدين مضمومتين تصليان» (نفسه، ص
112)

«بدا أن الحنية، وقد جمّع المنظور عضلاتها وقواها، تتدفق
بالجهد الذي تبذله قبة الجرس لتطلق سهم قمته في قلب
السماء» (نفسه، ص 115).

«كان لا بد من العودة إليها على الدوام، وهي التي على
الدوام تبسط على كل شيء... مرفوعة أمامي كأنها إمّح
الله، وقد احتجب جسمه خلف جمهور البشر دون أن أخلط
لذلك يه وبينهم» (نفسه).

لقد صور صوت أجراس كومبريه في بعض الصور لرائعة أو بالأحرى

لمتقاة:

«ساعة الظهر الأبية... قد نزلت من برج القديس
«هيلاريون» الذي رينته بالزهرات الاثني عشرة التي تؤف
تاجه الرنان ودوّت حول مائدتنا» (نفسه، ص 121).

«الجرس، بالدقة والتراخي والإنقان التي تسم شخصًا لا
يقع عليه أن يفعل غير ذلك، قد قامت لتوها بعصر لسكون
المطلق في اللحظة المناسبة كما تستخرج منه انقطرات
الدمية القليلة التي جمعها فيه الحر بيضاء ويحكم الطبيعة ثم
تنثرها» (نفسه، ص 252).

ولقد كانت أبراج الكنيسة هي الأخرى موضوع أول تجربة أدبية للراوي:
المقال الذي كان حول أبراج مارتينفيل وقد سبقت الإشارة إليه. إنه حقًا تمييز
حديد متخيل لحيل المنظور تمارسه الأبرح الثلاثة - برحا مارتينفيل وبرج فيوفيك
- على المشاهد الذي يقترب ثم يستعد. لقد احتشد عدد من الصور في تركيب
قصير. وأما من قبل الأبراج تشبه بالطيور المستريحة على السهل، وبالورود
المرسومة على سماء الأصل، وبالعذارى الضائعات بالقفار المظلمة وقد قورنت
أبداً بثلاثة محاور ذهبية: «الطريقين بدّل اتجاهه، فانعطفت انقباب في النور وكأها
ثلاثة محاور ذهبية وغطت عن ناظري»، غير أن الوسيلة الاستعارية الرئيسية
استعملت هي الشخص. فالأبراج الثلاثة تمنح الحياة والتحويلات السريعة
والسينائية تقريبًا للمنظور تصور مثل حركات محترسة. إن البرج فيوفيك يفرز
الاثنين الآخرين مثل قادم متأخر، فينسحب ويأخذ مسافته الخاصة. وعلى الرغم
من اقتراب السيارة من مارتينفيل، فإن البرجين مازالا يدوان بعيدين، وفجأة
«هرا في الواجهة: «كانا قد ارتميا بعنف شديد في مقدمتها، بحيث لم تكن نملك
سوى لحظة التوقف حتى لا نرتطم بالمدخل».

وعندما يغادر الضيوف القرية، تظهر الأبراج كما لو أنها تلوح إلهم بالوداع:
«لقد كانت أراجها وأبراج فيوفيك لاتزال قممها المشخصة تلوح بعلامة الوداع»

المعمل الثالث: النسيج الاسعاري في الإبداع الروائي عند برت

ثم انسحب أحده ليفتح المجال للآخرين، وتنتهي الفقرة الكافية
بتشخيص مفصل بطور صورة العذارى الثلاثة:

«أرينهن تلتصن طريقهن في حجل، ثم يعد شيء من الترنح
الأعوج لأشباحهن الشريفة، انضمامن إلى بعضهن البعض
وانزلقن الواحدة خلف الأخرى، لتشكلن في السماء الرردية
شكلاً أسود لا غير، فائتاً ومقاداً، ثم تندثرن في الليل».

ولقد أوحى زجاج النوافذ الملطخ في كتبه كمهريه بسلسلة من الصور ذات
الأهمية العالية. إن اللعب المعقد للضوء واللون تم تصويره في عدد من التشبيهات
بعضها استشهدنا به من قبل. والترعائد المتناقضان اللتان لاحظناهما في الصور
المرتبطة بالكيسة والبرج لاتزالان ذات أثر فعال. إن الصور الزيتية البعيدة
والغامضة يمكن أن تقرب للقارئ بمقارنتها بالأشياء العادية: الحذل الثلجية،
لعبة الأوراق، سجاد، حفل مكرو نبات أذن الفأر. ولكن قد يقوي السحر
الذي يشع منها عند مقارنتها بالأشياء النادرة والشيء. الخليجات العليا في كهف،
الياقوت الأزرق على درع صدر ضخيم، ويمكن الحصول على تأثيرات تصويرية
غريبة وقوية بتأليف بعض هذه الصور ورسم تفاصيلها:

«جبل من الثلج بلون الورد تحجري على سفحه معركة، ويبدو
كأنه تجمد على سطح الزجاج الذي انتضخ من حراء حباته
الناعمة ذات اللون العكر كأنه زجاج علفت به رقع من
الثلج، ولكنها رقع بشرق عليها فجر» (نفسه، ص 106).

«كانت تتخذ... الألقى التموج للذنب طاووس، ثم تهتز
وتتموج سبلاً من لب خيالي ينحدر من أعلى الفتحة
الصخرية العائمة على الجدران الرطبة، كما لو كانت... في
صحن مفارة تلونها نوازل منلوية بأوان قوس قزح» (نفسه،
ص 107).

إن التتابع السريع للصور المرئية اللامعة تمكن بروسست من أن ينقل بدقة
هائلة غنى وحركة وتعقيد التجربة. وإن المرء ليستهي إلى أن الأسلوب نفسه يلمع
مثل زجاج النوافذ الملطخ.

سوناتا فانتوي:

تعد «الجملة القصيرة» لفانتوي، إلى حد بعيد، الموضوع الموسيقي الأكثر أهمية في الرواية^(١). فهو بالنسبة إلى سراد ذو دلالة مصاعفة؛ إنه ليس مصدر لذة جمالية خالصة فقط ولكنه أيضًا رمز خاص، تمجيد شخصية رفيعة نستعيد على نحو لا يقارم ذكريات مرحلة قاسية من حياته. وقبل لقائه بأوديت قليلاً، استمع إلى هذه الموسيقى بحفل، فتأثر بها بشكل عميق، ولكنه لما كان عاجزاً عن اكتشاف أي تفاصيل عنها، فقد فقد تدريجياً كل عناية بهذه المسألة. وعندما أخذته أوديت في أول مناسبة إلى عائلة فيردوران، كان مروراً للاستماع إلى «الجملة القصيرة» تؤدي على البيانو، وقد أصبحت فيما بعد، ليست بالنسبة إليه فقط ولكن بالنسبة إلى أوديت ومحيطها العام، رمزاً لحيهما: «الهواء الوطني لحيهما» ومادامت سمادته الأولى قد اختفت لتضج الطريق للحرمان والمعاناة الدائمة، فقد أصبحت «الجملة القصيرة»، التي يعرفها جيداً، محملة بالذكريات الحزينة واكتسبت القدرة على تصوير الأرواح المبكرة لحيه بحيوية شديدة. وعندما أدرك بنوع من الصدمة، في الأهمية الموسيقية لمدام دوسان أوفيرت، أن «الجملة القصيرة» اقتربت، بدا كأن أوديت نفسها تحرب الغرفة:

موفجأة بدا كأنها قد دخلت، وكان لهذا الظهور أن تسبب له

في عذاب شديد حتى أنه حل يده إلى قلبه» (ج 2، ص 164 -

165).

وبلاحظ نزعتان كبيرتان في وفرة الصور المزخرفة للموضوع: التشخيص ونقل الموسيقى إلى ألفاظ الحواس الأخرى وخاصة النظر والشم. وأحياناً تتمزج النزعتان مثلما يأخذ التشخيص عادة شكل الصورة المرئية ومن ثم يكون نوعاً خاصاً من النقل التراسلي.

إن أغلب الصور التراسلية المرتبطة بـ«الجملة القصيرة» تصور الموسيقى بألفاظ مرئية. هناك تنوع كبير في هذه الصور المرئية. ويمكن أن تكون الاستعارة مدروسة ودقيقة وهندسية تقريباً:

(1) See esp. Hier, op. cit., ch. V.

«لقد كان يمثل امتداده وزمره المتناظرة وصورته المكتوبة
وفيمنه التعبيرية. لقد كان أمامه هذا الشيء الذي لم يعد
موسيقى خالصة، بل هو رسم وهندسة وفكر» (ج1، ص
309)

والصور الأخرى أكثر انطباعية:

«لقد اكتفى المؤلف الموسيقي ... بالكشف عنها وجعلها
مرئية، وبأن يقتفي ويراعي رسمها بيد لينة وحكيمة وناعمة
وناعمة، بحيث يتغير الصوت في كل لحظة ويختفي مشيرًا إلى
طل، ثم يتجدد عندما يتعين عليه أن يتابع في الطريق الحد
الأكثر جسارة» (ج2، ص 172)

وتتزع هذه الثنائيات، في حالات كثيرة، إلى التطور نحو صورة منفصلة.
وسبق أن رأينا مقارنة بين «الجملة القصيرة» والصور الزينية لبيير دو هوخ إن
النية التصيرية فيها واضحة في صور أخرى. وقد أشير إلى وصول «الجملة
القصيرة» بواسطة بعض النوات الرقيقة للكنان الذي خلق إحساسًا قويًا
بالمفاجأة كأنها تحاول الاحتفاظ بالسب مفتوحًا للسب نفسه. وفي موضع آخر، تم
تصوير «الجملة» كأنها تبرز من تحت ستار الصوت وقد استأنفت الاستعارة
نفسها في فقرة أخرى حيث أدرجت في صورة أكثر تطورًا:

«وكما أننا نلمح، في بلد جبلي خلف ثبات الشلال الواضح
والمدوخ، مائتي قدم نحو الأسفل، الشكل الصغير لمتز -
ظهرت «الجملة القصيرة» بعيدة ولطيفة يحميها تدفق السنا
الشفاف والملح والرنان» (نفسه، ص 64).

وتلعب الألوان أيضًا دورًا في تصوير الموسيقى ففي الصورة الأولى حول
«الجملة القصيرة» التي تتكون من عناصر مرئية ملموسة، هناك لمسة بون غير
متوقعة عندما برزت موسيقى البيانو من تحت الكمان «متعددة الأشكال عبر
منقسمة مستوية متدافعة كاضطراب المياه القاتم الذي يضيء عليه ضياء القمر»
(ج1، ص 308).

إن التشابه بين الموسيقى واللون، الذي يعتبر أحد الأشكال الجوهرية للتراسل، قد تطورت إلى حد أبعد في وصف حملة موسيقية عد ما دام دوسان أوفيرت:

«كانت لاتزال هناك مثل فقاعة قزاحية اللون تنماسك، مثل قوس قزح بلمعانه الضعيف، ينحفض ثم ينهض. وقبل أن يتطفئ، ينحمس لحظة كما لم يفعل من قبل: لقد أضافت إلى اللونين اللذين سمحت لهما بالظهور حتى الآن، أوتارًا أخرى متعددة الألوان وجعلتها تغني» (ج2، ص 174).

ويتمثل الحافز التراسلي الثاني في فكرة أن «الجملة الصغيرة» لها عبرها الخاص. فقد تم تقرير هذا أكثر من مرة، ولكن الصورة ظلت على حالها. فإل لنا بأن الموسيقى رقيقة وحلوة الرائحة وأن النور ملطف ويهيمس برخاوة مثل عطر، وأنه يغطي سوان مثل رائحة أو دعانة، ثم ينسحب من بين أغصان غيره. وأحياناً يصبح النقل أكثر دقة:

«الجملة أو تناسق النغمات... الذي مر به والذي وسع مدى روحه مثلها تملك بعض روائح الورد التي تجول في الهواء الرطب، خاصة توسيع فتحات الأنوف» (ج1، ص 308).

وفي موضع آخر ستساهم الحواس الأخرى أيضاً في اللعبة، فقد احتشدت في الفقرة التالية حواس اللمس والسمع والذوق جميعها في جملة محكمة: «إن الشعور بالعدوية المتقلصة والباردة ناتج عن ابون الضعيف بين النوتات الخمس التي تكونها والاستدعاء المستمر لاثنتين منها» (ج2، ص 170).

وبعد التشخيص الخاصة الاستعارية الكبيرة الثانية التي قدمت بها «الجملة القصيرة». ومرة تلو الأخرى كانت تصوّر الجملة السريعة الزوال مثل امرأة جذابة ومتملصة. عندما استمع إليها سوان لأول مرة أحس كأنه التقى فجأة بامرأة جميلة في الشارع لتغيب عن نظره بعد ذلك. ويأثّل الاستماع إلى الموسيقى عند الفيردوران اكتشاف مفاجئاً للغريب نفسه في صالون، ومرة أخرى، تفر منه

ناوكة انمكاسًا لإبسانتها على وجهه، ولكن في هذا الوقت كان يحتفظ بسرهما ويعرف كيف يعثر عليها.

ويعاود الحافظ نفسه الظهور في أشكال مختلفة كلما وصفت «الجملة القصيرة». فقد تم أسنة الموسيقى كلية ومنحها خصائص أنثوية. إنها مستقلة ومتحررة من الوهم. وقد أصبحت صديقة سوان الحميمة التي يمكنه أن يفضي إليها حبه كأنها صديقة أوديت التي بإمكانها التأثير فيها لصالحه. ويمكن للتشخيص أن يمضي إلى أبعاد ملحوظة:

«لم يكن يشعر بأنه مبعّد ووحيد مادامت هي، التي ترجعت إليه، كانت تحدّثه عن أوديت بصوت منخفض... وغالبًا ما كانت شاهدة على مراءئها! وصحيح أنه غالبًا أيضًا ما كانت تحلّده من هشاشتها. وبينما تنبأ في ذلك الوقت بالألم في إبسانتها وأدائها الصافي، فقد وجد الآن فيها بالأحرى فضل الانتقاد الذي يوشك أن يكون مبتهجًا» (نفسه، ص 168-169).

هذه الحالات المشخصة تذهب بعيدًا، حتى قيل إن «الجملة القصيرة» رأيا الخاص حول طبيعة الحب الإنساني، وأنها ترى فيه الشيء الأكثر أهمية في الحياة. وهناك محاولة لعقلنة لعبة التشخيص. فـ«الجملة القصيرة» تمثل بالسبب إلى سوان تحميدًا لتصور خاص عن الحب والسعادة، لقد أصبحت جزءًا كليًا من شخصيته:

«من هنا، اقترنت جملة فانتوي بوضعيتها القانية، لقد حملت شيئًا إنسانيًا كان مثيرًا للغاية.. ولم يخطئ سوان عندما اعتقد بأن جملة السوناتا كان لها وجود واقعي» (نفسه، ص 171-172).

إن أسنة الموسيقى يمكن أن يؤدي إلى تأليهها؛ فقد قورنت «الجملة القصيرة» بكاليف خارق وبإلهة تحفظ رهينة ربابية. ويتم تطوير هذه الفكرة في صورة أفلاطونية:

«حقاً وإن كانت إنسانية من وجهة النظر هذه فإنها مع ذلك تنتمي إلى فصيلة المخلوقات الخارقة التي لم نعهد لها من قبل، ولكننا نتعرف إليها بحماس عندما يتوصل أحد رواد القريب إلى الإمساك بإحداها وجلبها من العالم الرباني حيث دخلت، حتى تلمع للمحطات فوق عالمنا» (نفسه، ص 172).

إن العنصر الخارق في الموسيقى تم توصيله أيضاً عبر بعض الصور المختلفة. ففي الكمان يبدو للمرء كأنه يستمع إلى روح أسيرة: «بابتنة أسير يتخبط في قعر العربة المسحورة والمرتعشة، كأنه قاعد على نار» وهناك أيضاً تشبيه مستمد من النزعة الروحية⁽¹⁾.

تتفاوت الصور المتمركزة حول «اجملة القصيرة» في طبيعتها؛ بعضها يتمتع بجمال كبير وإشراق حالم، بينما قد تبدو الأخرى متكلفة وغريبة الأطوار. ولكن بتقويم هذه الصور في مجموعها، فإن الدلالة المروعة التي تحملها سوناتا فانتوي بالنسبة إلى سوان ينبغي أن نحضر دائماً في الذهن؛ لأنها تقطع طريقاً طويلاً نحو تفسير وتبرير التماثلات الغريبة والخيالية التي تم التعبير من خلالها عن هذه التجربة.

الذاكرة:

تعد الذاكرة إلى جانب الزمن - الذي ترتبط به ارتباطاً وثيقاً - الموضوع المهيمن في رواية «الزمن المفقود». إن تحليلاً للصور الذي يساعد على صياغة هذا الموضوع يمكن إذن أن يسمح بإدراك منبصر لكيفية اشتغال ذهن بروست. ومن زاوية أخرى، تعد هذه الصور ذات فائدة واضحة. وتعد الذاكرة، بخلاف الموضوعات الثلاثة السابقة المحسوسة، ظاهرة مجردة ذات تعقيد ودقة متناهين. وبناء على هذا فإن نقلها تعرضه لمشكلات أصعب من تصوير التجارب المحسوسة.

(1) "Déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste" (vol. II, p. 173)

إن أقوى تجمع للصور كثافة حول هذا الموضوع ورد في الفقرة الحاسمة عن الذاكرة اللاإرادية حيث الولادة لجديده للماضي من قطعة الكعك المغموسة في الشاي، وهناك أيضًا تجمع أصغر في الصفحات الختامية لكرميريه. والفقرتان ثلكان إلى حد ما أنسجة استعارية مختلطة. وقد ظهرت أيضًا الصور الغريبة حول عملية الذاكرة في أجزاء مختلفة من الكتاب.

لقد بنيت صور حدث الكعكة حول حافزين أساسيين؛ فقد تم تحيل اضطرابات الذاكرة اللاإرادية مثل صراع بين النور والظلمة، وأيضًا مثل حركة غامضة وبدائية من أعماق الذهن.

قبل التجربة مع الكعكة، لم تحتفظ ذاكرة الراوي إلا بعنصر معزول واحد فقط من حياته؛ إنه مركب الوقائع والاطباعات المرتبطة بقبلة الأم في كل ليلة. ويمكنه تذكر الباقي متى شاء ولكن فقط عن طريق عملية عقلية بواسطة الذاكرة الإرادية، ذاكرة العقل. غير أنه لم يدم في ذهنه. هذا العنصر الوحيد يقف في الظلمة: «ضرب من الجانب المضيء مقتطع وسط ظلمات غير مميزة» (ج 1، ص 84). وعندما بدأت ذكريات الراوي الأخرى تنبعث، كانت حتى الآن عديمة الشكل، وكده هو يشبه مكتشف يتلمس طريقه في الظلمة - ظلام ذهن الخاص:

«حينما يكون في الآن نفسه المنطقة المبهمة التي ينبغي أن يبحث فيها، وحيث لا يجد كل ما به من متاع قليلًا. لا أن يبحث فقط بل أن يبدع، فهو قبالة أمر لم يتحقق بعد ويستطيع وحده تحقيقه ثم إدخاله في دائرة نوره» (نفسه، ص 87-86).

لقد كانت ذكرياته المسنقة في البداية هيولية جدًا وأبعد ما يمكن عن تبينها بوضوح: «وأكد لا أتيين الوهج المحايد الذي تختلط فيه عاصفة الألوان الماثرة» (نفسه، ص 87).

عند هذه النقطة، فإن حافر الضوء والظلمة سيدخل في اتصال مع الحافز الأساسي الآخر، المتمثل في البروز من أعماق الوعي:



«فهل تبلغ صفحة الوعي الواضح لدي هذه الذكرى ؟..
لست أدري، فلم أعد أحس الآن بشيء، لقد توفقت وربما
انحدرت ومن يعلم إن كانت ستصعد في يوم من عتمتها؟»
(نفسه، ص 88).

وقبل هذا بقليل، وصفت الذكريات العامضة والمبهمة التي كانت مستقرة في
أعماق الذهن في سلسلة من الصور القوية والحركية الموحية:

«وأحسُ شيء يرتعش في داخلي ويتفل ويود لو يرتفع،
أحسُ شيء كأنها فك عقاله في العمق البعيد، إنني لا أدري
ما هو ولكنه يصعد ببطء وأشعر بمقاومة المسافات
المقطوعة» (نفسه، ص 87).

ثم تطورت الصورة إلى تشخيص:

«أجل، إن ما يخفق في داخلي على هذا النحو ينبغي أن يكون
الصورة والذكرى البصرية التي ترتبط بهذا الطعم وتحاول
اللاحاق به حتى تصل إلي» (نفسه، ص 87).

وهناك في آخر الفقرة، تنويع إضافي للموضوع نفسه: «وزالت الأشكال أو
فقدت، بعدما دب فيها العاس، قوة الانتشار التي نسمح لها بملافاة الوعي»
(نفسه، ص 88).

لقد ورد الحافز نفسه في صور عديدة في خاتمة كومبريه، ولكن مع اختلاف
دال. ففي فقرة الكعكة، قُدمت يقظة الذكريات النائمة على نحو دينامي مثل جهد
ما للصعود إلى سطح الوعي. وفي الصفحات الختامية لكومبريه اتحدت الصورة
نفسها شكلاً ثانياً: ذكريات الطفولة تصور مثل طبقات جيولوجية مترسبة في
أعماق الدهن، وقد كستها النجارب الأكثر معاصرة. وتتمي بعض استعارات
بجبال العلمي المذكورة آنفاً إلى هذه المجموعة: صورة الذكريات المبكرة مثل
طبقات عميقة لتربتنا الذهنية والتشبيه الأكثر تفصيلاً حول تكون الصخور
بالذهن. عند هذه النقطة نحد الكاتب مفتوناً بالتوازيات الجيولوجية إلى درجة أنه

مضى في استدعاء صور أخرى من النمط نفسه. فقد كتب متحدثاً عن القطبين
الرمزيين ميزيكليز وغيرهانت:

«إذ تظنان مثلتين في عدد من انطباعاتي الحاضرة التي يمكن
أن ترتبط بهما، إنما تفران لها بذلك أسساً وعمقاً وبعداً يزيد
عن الانطباعات الأخرى» (نفسه، ص 277).

وتجده أزهار الزعرور ونباتات أخرى، مرتبطة بكونه كلاً وآها، استجابة
مباشرة في ذهن الراوي لأنها تملك لعمق نفسه الذي تملكه ذكرياته المبكرة «لأنها
واقعة على العمق نفسه وفي مستوى ماضي أنا» (نفسه، ص 176).

في وقت مبكر من الرواية، ظهر الحافظ نفسه في شكل مختلف إلى حد ما في
صورة قصيرة ولكنها تعبيرية عن محور رفع.

«التي... ظلت هناك أمام قبة الجرس ساعات بلا حراك وأنا
أجهد في التذكر وأحس في أعماق ذاتي بأراضي أستردها من
النسيان وهي تحف ويرتفع بناؤها» (نفسه، ص 115).

ويستمر التماثل بين البنية الذهنية والجيولوجية بشكل ملحوظ حتى نهاية
الكتاب كما رأينا. ويفص النظر عن هذين الحافظين المهيمنين، استعمل بروس
أيضاً عدداً من الصور الأخرى من مصادر متنوعة ليوضح كل أوجه المشكل. فقد
شبهت ذكريات كومبريه قبل حدث الكعكة بجهاز بسيط في مسرح ريفي عتيق
الطراز أو بمبنى تمت إنارة جزء منه بواسطة ضوء بنغالي أو بالمصابيح، بينما ظلت
البقية عارقة في الظلام. وصوّر، على نحو مشابه، الالبثاق الحديد للذكريات
بالظهور التلقائي لذيكر أكثر مفصلاً، وقورن بلعبة مبابية للمصور غير الموزنة
التي تتخذ شكلاً ولوناً عندما تغمس في الماء. وقد استمدت صورة غريبة توضح
اشتغال الذاكرة، من أسطورة سلتيك Celtic تزعم بأن أرواح أولئك الذين
فقدناهم توجد سجنية بعض الحيوانات والنباتات والأشياء الحامدة. وإذا ما
حدث أن صادفناهم وسمعنا نداءهم فإنيهم سعتقون ويعودون إلى الحياة.
وبالطريقة نفسها، يوجد ماضياً عجوساً في بعض الأشياء المادية، أو في الإحساس

الذي يصنحنا إياه الشيء. وانبعث الماضي يتوقف على ما إذا كنا لتقينا معصادة بهذا الشيء قبل أن نموت. ونجد كالعادة صدى لهذه الصورة في الصفحات الآتية:

«على أنه، في حين لا يظل شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء، فإن الرائحة والطعم وحدهما، وهما أشد هشاشة ولكنهما أطول عمراً وأكثر شفافية وأشد استمراراً وأوفر أمانة، يظلان لفترة طويلة مثل الأرواح بتذكران ويتظنون ويأملان فوق خراب كل ما عداهما ويعملان، دون خور، على قطرنهما، عبر المحسوسة لمبي الضخم للذكرى» (نفسه، ص 89).

في ثلاث حول الذاكرة مع نهاية كومبريه يوجد تشبيه شاعري متوحى من الأسطورة اليونانية:

«وإن وصل هذا المنظر الجزئي إلى يومنا على هذا النحو فإنه ينفصل أحياناً وهو في عزلة عن الكل الباقي حتى ليطفو مبهماً على صفحة فكري مثل ديلوس Delos مزهرة ودون أن يسعني انقول من أي بلد ومن أي زمن - وربما بكل بساطة من أي حلم» (نفسه، ص 275).

لقد أشير إلى الدور الذي لعبته الذاكرة في تقدير الموسيقى بواسطة صورتين مهمتين توجدان في الفقرات الأساسية حول «الجملة القصيرة». وقد شخصت في إحدهما الذاكرة مثل عامل يسعى إلى وضع أسس متينة وسط الأمواج بتهميء صور مطابقة لجميل موسيقية سريعة الزوال. فيما بعد، وقد أصبحت ألفة سوان بالسوناتا قوية، فقد اكتشف جميع أنواع النقط المهمة التي افتقدها في البداية:

«كأنها قد تخلصت، في خزانة ثياب فكه، من القناع النظامي للجدّة» (ج2، ص 172-173).

تشكل الصور التي تقدم تأثير الزمن على ذكرياتنا الرابط بين هذا الموضوع والموضوع القادم. يتحدث أحدهما عن اختلاف اللون بين الانطباعات القديمة

والحديث، فشوارع كومبريه تعيش في ذهن الراوي بألوان مختلفة عن تلك الألوان القائمة في العالم، كما يراه الآن إلى درجة أن هذه الدكرات المبكرة تبدو وهمية مثل إسقاطات ضوء مصباحه السحري القديم. وبالطريقة نفسها ستصور فيما بعد أسماء الأعلام: إن لها ألوانها أيضًا، ولكنها تتجه في صخب الحياة اليومية إلى أن تصبح غير واضحة مثل ألوان رأس موشرري يدور بسرعة فائقة⁽¹⁾.

ربمثل تلاشي ذكرياتنا موضوع صورة سودوية في الجملة الاختامية لـ «جانب منازل سوان»:

«إن الأماكن التي عرفناها لا تنتمي إلا لعالم الفضاء حيث وضعناها من أجل مزيد من السهولة. إنها لم تكن سوى قطعة رقيقة وسط انطباعات متشابهة كانت بشكل حياتنا وقتئذٍ؛ وإن ذكرى سرورة معينة إن هي إلا الأسف على لحظة معينة؛ والمنازل والطرق والشوارع تهرب وأسماها! مثل السواب» (ج1، ص 610).

الزمن:

إن لفهوم الزمن أهمية أولية في بنية الصور لدى بروسست فهو الموضوع المركزي لكتابه الذي يدين له بالعنوان، وكما أشار إلى ذلك الراوي في نهاية «الزمن الضائع»:

«لن تفوتني الفرصة لكي أصممها بوصمة الزمن الذي أصبحت فكرته اليوم مسحة عليّ بشكل قوي» (ج2، ص 229-230).

لقد كان له منذ مدة في كتبه كومبريه رؤية عن سلسلة الزمكان المتصلة حيث يتكوّن منها الزمن البعد الرابع. والآن عند نهاية السفر الصوي، أصبح يرى في هذا البعد الرابع الشكل المتميز لإعادة بنائه الخاص للماضي.

(1) Le Côté de Guermantes, vol. I, p. 13

وكان لابد لهذا الاهتمام المستغرق بالزمن وأعماله أن يستفز قدرة بروست التصويرية. وفي الحقيقة تعد تجربة الزمن موضوعاً دثماً للصورة مادامت محردة ومتصلة، بحيث يستعصي على المرء الحديث عنها دون اللجوء إلى اللغة المجازية. إن الاستعارة هنا أدلة ضرورية للتعبير والفكر، على نحو ما يمكن أن تظهر ذلك نظرة خاطفة على صفحات «دراسات حول الزمن الإنساني» للبروفسور بولي Poulet. وبعض هذه الاستعارات جاء في لغة عادية مكيفاً وجهة نظرنا العامة، والمثال على ذلك تصوير الرمان بألفاظ المكان والحركة في المكان⁽¹⁾. وتحجّر البعض الآخر في الكليشيهات مثل الفكرة العتيقة عن «جريان» الزمن. وبعض الآخر يعكس رؤية شخصية: بالنسبة إلى شكسبير يبدو مثل «الساعة المنصوبة العتيقة، هذا القندلُفت البسيط، الزمن» («الملك جون» King John، الفصل الثاني، المشهد الأول)؛ وبالنسبة إلى تينيسون Tennyson مثل «غار مبعر عجنون». لقد تجلّبه بروست في مختلف الأشكال التي تؤهله للتعاذ بعمق أكثر إلى طبيعة التجربة.

قد تعينت مجموعة من الصور لتقديم الزمن مثل سلسلة متصلة. وتعد فكرة الزمكان الرباعي البعد السابقة أكثر هذه الصور جرأة. وقد استشهد مكرراً بصورة أخرى مهمة حول الموضوع نفسه: إن تجزئ الزمن إلى عناصر غير مترابطة اصطناعي مثل تجزئ الأقسام في نافورة ماء وتعكس سلسلة الاستعارات المرئية، التي تلائم جيداً الباق، المرور غير المحسوس للزمن عندما كان الراوي يقرأ في الحديقة بكموميريه ظهيرة يوم الأحد

«أرى حيناً تدق الواحدة في قبة جرس القديس هيلاريون ما
استهلك من بعد الظهيرة يتساقط جزءاً فجأة. الصمت
الطويل الذي يليها كأنه يعلن في السماء الزرقاء بدء القسم
الكامل الذي لا يزال يتيسر لي لأقرأ... وتحجى أقربها عهداً
تندرج أسماً إلى جانب الأخرى في السماء، ولا أستطيع أن

(1) Cf. B.L. Whorf, Language, Thought, and Reality. Cambridge, Mass. (1956)

الفصل الثالث. النسيج الاستعارى في الإبداع الروائي عند بروست

أصدق أن هذا القوس الأزرق الصغير اتسع لستين دقيقة
وهو وافع بين شاربها الذهيتين» (ج1، ص 144).

وكان لانهك الشاب في القراءة أن قصي ساعة كاملة «فقد منحت فائدة
القراءة الساحرة مثل نوم عميق، لأذني المهلوسة التحول وحت الجرس الذهبي
على مساحة الصمت الأزرق».

وتنتهي الفقرة بصورة سبن الاستشهاد بها، حيث قورنت الساعات المنصرمة
والصامتة والطنانة والعطرة والشفافة بيلور يتحول ببطء.

إن تأثير النوم على إحساسنا بالزمن تم تحليله بواسطة تعابير استعارية في
الصفحات الافتتاحية للرواية. ولقد ظل إحساسنا بالاستمرارية سويًا، وأمكن لنا
المشور على اتجاهاتنا بمجرد استيقاظنا، ومع ذلك، تحدث الاضطرابات في بعض
الأحيان:

«إن المرء الذي ينام يمسك في دائرة حوله تسلسل الساعات
وتراتب الستين والعوالم. وهو يسترشد بها بالغميرة إذ
يستيقظ فيقرأ فيها في مدى ثانية واحدة النقطة التي يشغلها
على الأرض والوقت الذي انقضى حتى استيقاظه. بيد أنه
يمكن أن تختلط صفوفها وتنفطر» (ج1، ص 33-34).

وإذا ما نمنا في وضعية غير عادية، وخاصة إذا نمنا نوماً خفيفاً بعد وجبة
الغذاء على كرسي، فإن إحساسنا بالاتجاه في الزمن والمكان سيتعطل بقسوة:

«إن الانقلاب تام في العوالم التي فقدت مسارها، وسوف
يحملة المقعد المسحور في سفر بالغ السرعة عبر الزمان
والمكان، ويظن لحظة يفتح جفنيه أنه نام قبل بضعة شهور في
منطقة أخرى» (نفسه).

هناك عدد من الصور تعالج الأشكال المتنوعة للانقطاع الملاحظ في حركة
الزمن. إن التحول يمكن أن يكون طبعياً وتدرجياً، وهذا ما يحدث عندما تنتقل
من مرحلة إلى أخرى في حياتنا. عندما شفي سوان من لوعة حبه لأوديت، حاول
المصورة في الرواية

الإسالك بآخر نظرة لحبه كأنه منظر طبيعي يوشك أن يخفي، ولكنه سيتخلى عن المحاولة مثل مسافر امسلم للنوم بدلاً من أن ينظر لأحر مرة إلى البلد الذي ظل موطنه لفترة طويلة. وفي موصع آخر، وصف التحول الأكثر درامية في صورة دقيقة ورائعة:

«كانت منطقة الاغتنام التي دخلتها منذ قليل متميزة عن المنطقة التي اندفعت فيها فرحاً منذ لحظة فقط مثلما تنفصل في بعض مناطق السماء قطعة وردية اللون عن قطعة خضراء أو أخرى سوداء بخط فاصل. فترى عصفوراً يطير في الحيز الوردي وسيبلغ عما قليل نهايته، إنه على وشك بلوغ الحيز الأسود ثم هو يغيب فيه» (نفسه، ص 272).

هناك أيضاً كسور أكثر عنفاً في الاستمرارية. إن الواحدة والثين وعشرين دقيقة، وهو الوقت الذي غادر فيه القطار إلى بالييك به «محوته الرائعة للأسماء» التي أسرت خيال الراوي، بدا له مثل أحدود يشق جوهر الأصيل:

«بدت لي أنها تشق في نقطة محددة من بعد الظهر شجرة متعة، علامة عجيبة، تفضي منها الساعات المنحرفة إلى المساء والصباح. ولكن نراها، بدلاً من باريس، في إحدى هذه المدن التي يمر بها القطار ويتيح لنا إمكانية الاختيار بينها» (ج2، ص 218).

إن إمكانية الوم دون قلة الليل ترعب الطفل إلى حد بعيد حتى أنه حاول، عى نحو يانس، التفكير في المستقبل الأكثر بعداً حتى يمد جسراً فوق الجرف. وعندما انتزع سوان من أوديت قولاً مؤذياً، فإن صدمة الاكتشاف تم توصيلها من خلال بعض الصور الملموسة بشكل مؤلم:

«وسط الأمسيات التي عاشها برفقة أوديت تجوفت فجأة، فتحة فارغة، تلك اللحظة في جزيرة بوا Bois... ذلك الماضي من حبها الرتيب والعذب في ذاكرته لأنه كان

غامضًا والذي عمقه الآن، مثل جرح، هذه الدقيقة في جزيرة
بوا على ضء القمر بعد العشاء، عند الأميرة ديلوم» (نفسه،
ص 191).

ولقد تجلّى مظهر مختلف للانقطاع في وصف نزعات المساء شيئًا على لأقدام
من كومبريه نحو ميزيكليز وغرمانت، التي تحيا متميزة ومنفصلة في ذاكرة
الراوي: «كانت تحتجزهما، إنه جار القول، الواحد بعيدًا عن الآخر . وفي أواني
مغلقة لا اتصال بينها من أمسيات مختلفة» (ج 1، ص 209).

وفي بعض الصور قُدم الماضي والمستقبل بحبوية عريية تقريبًا. فقد بدا ماضي
أوديت بالسبة إلى سوان المدب بالغيرة مقعًا بالأسرار المزعجة: «ولكن بإدراكها
كان يخشى أن يتخذ هذا الماضي العديم اللون ولسائل والمحتمل، شكلًا ملموسًا
وقذرًا، ووجهًا فرديًا وشيطانيًا» (ج 2، ص 194).

لقد تحمل سوان فكرة ابتعاد أوديت عن باريس فقط مادام قادرًا على أن
«يذيقها» في المستقبل السائل بحرية؛ ولكنه عندما سمع بأن منافسه فورشوفيل،
داهب إلى المكان نفسه، تجمد المستقبل فجأة وبدأ كأنه يفجر كيانه الكامل⁽¹⁾.

ينتهي الجزء الأول من الرواية بصورة شاعرية تم فيها تشخيص يوم جديد:

«والمكن الذي أعدت بناءه في الظلمات راح ينضم إلى
الماكن التي تم لحها في دوامة اليقظة، وقد هرّيته هذه

(1) "Il avait le loisir plusieurs mois d'avance d'en dissoudre l'idée amère dans
tout le Temps à venir qu'il portait en lui par
Anticipation et qui, composé de jours homogènes aux jours actuels, circulait
transparent et froid en son esprit. Mais cet avenir intérieur, ce fleuve
incolore et libre, voici qu'une seule parole d'Odette venait l'atteindre
jusqu'en Swann et, comme un morceau de glace, l'immobilisait, durcissant
sa fluidité, le faisait geler tout entier; et Swann s'était senti soudain rempli
d'une masse énorme et infrangible qui pesait sur les parois intérieures de son
être jusqu'à le faire éclater" (vol. II, p. 178, cf. above, pp. 146-7)

العلامة الشاحبة التي رسمها فوق الأستار إصبع النهار
المرفوع».

هنا يبدو للمرء أنه بإزاء صدى ناهت للفقرة التي قورن فيها البرج بإصبع
الله، وقد سمح التركيب المقلوب للكاتب أن يضع الصورة في نهاية الجملة تمامًا،
تاركًا إياها تتردد في ذهن القارئ.

إن الدراما الحقيقة للزمن لم تبدأ إلا مع «جانب منازل سوان». ولعله لم يحن
الأوان بعد لإبراز تأثيرات قوته الهدامة. وعلى الرغم من أن بعض صور الزمن
التي استحضرتها غير سوان لها خاصية مزعجة، فإننا مازلنا بعيدين عن الرؤية
المرعبة التي تحميم على الكتاب ككل، صورة رجال مثل وحوش يستندون إلى ركائز
متطاولة، يجرون ماضيهم معهم، بألم إلى أن يقعوا: «وكان الرجال كانوا جثمين
على عكاكيز حية متنامية باستمرار، أحيانًا أكثر علوًا من الأبراج، حيث تنتهي إلى
إعادة سيرهم ونجاة يتعرضون للسقوط... يلمسون في آد واحد، مثل عمالقة
منغمسين في الأعوام، عصورًا عاشوها، متباعدة في الزمن...».

الصورة باعتبارها أداة لرسم الشخص

لقد قرر أحد نقاد بروس الأكر قديمًا وجدة إرنست روبرت كورنيس E.R. Curtius - بأن كل شخصية عند بروس تلك لغتها الخاصة⁽¹⁾ إنها مألوفة لطيفة ولكنها ليست مجابية. فقد صور كلام عدد من الشخصيات الرتيبة والثانوية على حد سواء، بحيوية كبيرة وضبط حاد. إن نطقها ونحوها وتعبيراتها المفضلة وآساليها المميزة وضمت في مقابل خلفية طبقتها وجيها وشخصيتها والقل المصحوب بتعليقات ظاهرة دقيق وحيوي جدًا حتى إنه يبدو للعرض أنه يسمع صوت كل شخص وكما أشار ناقد معاصر: «كان علينا أن نتظر بروس حتى يمزج الكاتب كلية بين بعض الأشخاص ولعنتهم وألا يقدم مخلوقته إلا ضمن أنواع خالصة وضمن الحجم الكثيف والملون لكلامهم... إن الشخصية

(1) "Marcel Proust" in *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*, Bern (1951 ed.) pp 274-355; p. 335

البروميتية تتكشف في صفاقة لغة خاصة، وفي هذا المستوى تندمج وتنظم حقاً وضعيتها التاريخية برمتها: مهنتها وطفنتها وثروتها، ووراثتها، وجانبها البيولوجي⁽¹⁾.

ومن بين الوسائل الفنية والتنوعة التي يعتمد عليها بروس في صوره اللغوية الشخصية تلعب الصور دوراً متواصلاً ولكنه متميز: إنه متواضع لكون الصور نادراً ما استخدمت في الكلام، ومتميز لأن استخدامها في الكلام ينبع عنه قوة تصويرية كبيرة، تعد إلى درجة كبيرة عرضاً من أعراض الخصائص الاجتماعية والفردية للمتكلم. إن تقنيه رسم الشخوص عند بروس من خلال الصور مركبة جداً وتعمل على عدد من المستويات المختلفة. وعلى مستوى أكثر سطحية، نجد الاستعارات والتشبيهات المستعملة من لدن الشخصيات التي تمثل علامات على ثوتر مؤقت ومؤثرات على حرارة عاطفية. ونجد الصور من بين أدوات الخطاب الانفعالي الأكثر قوة. فلأحاسيس العنيفة تنزع بشكل طبيعي إلى أن تجد منفلاً في الاستعارة والغلو، فهاملت الذي وثب إلى قبر أوميليا يبحث عن «جملة الحزن» التي يمكن أن «تستحضر النجوم المتسكعة وتوقفها مثل سامعين مكلومين في حالة استغراب»، وسوان المشننج بالغيرة والدل يراكم أوسا Ossa فرق بيليون Pellion بطريقة مختلفة لكنها لا تقل عنفاً.

وصوره المغالية، المخصصة للحط من قدر الفيردوران الذين أرادوا إبعاد أوديت عنه، تم التعبير عنها بسوقية غير متنوعة تماماً من رحل بهذه الأثاقة والرقّة وقد تمثل أول تأثير للصدمة في افتقاده لضبط النفس ومناحاته لنفسه على نحو مشرق في طريقه إلى البيت عائداً من الغابة:

«كل فتحة أنف رهيبة تغير وجهها كارهة حتى لا تصدمها
مثل هذه العفونة.. إني أقطن آلاف الأمتار علواً فوق وماد
حيث نقيق وتصرخ مثل هذه الثرثرة القلدة، حتى لا

(1) R Barthes, op. cit. pp. 114f.

وحتى عندما تخثر غضب سوان الأول استمر بهجو مضراوة الفيردوران وأوديت التي استلمت لتعلقهم. إنه يعذب نفسه بتصويرها وهي تذهب معهم إلى الأوبرا الكوميديّة⁽¹⁾، ونصاحبهم في رحلة إلى البلد حيث حدقوا بانتباه مستغرق في الأشياء البغيضة لقرن القرن التاسع عشر: «الاصططاف في المراحض من أجل التمكن أكثر من استنشاق الغائط». وعلى الرغم من أن هذه الصور بعيدة وغير أصيلة فإنها ذات أهمية سيكولوجية كبيرة مادامت مقدّسة للعاطفة التي حولت مؤنثاً شخصية سوان. إنها تنزع أيضاً إلى التحول من المونولوج إلى الأسلوب المباشر. قال لأوديت: «أنت ماء بلا شكل، يسيل وفق المنحدر الذي نخذه إياه، وسمكة بلا ذاكرة ولا تفكير، ومادامت تعيش في حوضها الاصطناعي، فإنها ستظل تصطدم مائة مرة في اليوم بالزحاج الذي ستعثر في الاعتقاد بأنه الماء» (نفسه، ص 97).

وفي أعين ستويات رسم الشخصيات تحمل الصور المستعملة من لدن الشخصيات نوعاً من الدلالة الاجتماعية. إن لكل جماعة منقسم إليها المجتمع الباريسي لهجة خاصة تعزز انسجامها وتقيها من كل أنواع التطفل. فعندما أرسل سوان أميرة ديلوم إلى حفل مدام دوسانت أوفرت، تحول مباشرة إلى لغة رقيقة ومتكلفة إلى حد ما، يتعلمها عند حديثه إلى نساء من وضعه الاجتماعي الخاص. لقد وجد عبارة عزلية يثني بها على طريقة تصفيف شعر الأميرة: «إنها مثل طائر القرفف الجميل، لا تملك الوقت إلا لنقر ثمرات الخوخ والعصافير وزهورات الزعرور، كي تضعها فوق رأسها» (نفسه، ص 159).

إن أسلوب جماعة الفيردوران واضح الاختلاف؛ ينحو إلى تأليف من الطرف والألفة ونوع من الجرأة في الكلام. ويتم الإعداد لهذه النبذة بواسطة ربة البيت التي اعتادت الطريقة الاستعارية في الكلام، وذلك من خلال الكليشيهات المتأثرة بسخاء:

(1) "aller picorer dans cette musique stercoraire."

«رساقول لك إنه لا بروقني كثيرًا أن أبحث عن صفائر
الأمور وأضيق بين وخزات الإبر. فالمرء لا يهدر وقته هاهنا
في أمور لا طائل تحتها: فليس هذا نمط يسير عليه هذا
البيت» (ج1، ص314).

إن الدكتور كونارد الذي يبحث دائمًا عن العبارات المسكوكة، يستمع
معبرًا إلى هذا العرض للاستعارات المألوفة.

وكما يوضح المثال الأخير، فإن هذه الطريقة في رسم الشخص يمكن أن
تحول بسهولة إلى كاريكاتير. وهذا ملاحظ بوجه خاص عندما تكون الخصائص
المصورة فردية أكثر منها خصوصيات اجتماعية. لقد كان برست من قبل أستاذًا
في فن المحاكاة الساحرة والمعارضة، وقد أفادته هذه المهارة عندما سعى إلى
السحرية من شخصياته من خلال كلامهم. وقد كانت أوديت إحدى ضحايا هذه
استقنية إذ تم اختزال ادعائها في بعض الصور المتكلفة التي تستعملها، وعندما ترك
سوان علبة السجائر في مكانها أرسلت إليه تقول:

«لم أكن لأتركك تتردها إذا لم تكن قد نيت فيها قلبك»
(ج2، ص12).

وتدعي أيضًا بأنها معنية بدراسات سوان:

«أعلم أنني لا أستطيع القيام بأي شيء، أنا الهزيلة، إلى جانب
علماء عظام مثلكم، لعلني أبدو إذ ذاك كالضفدعة أمام مجمع
العلماء» (ج1، ص293).

تنطلق مظاهر التكلف هذه من الموقف نفسه، مثل ولعها المتباهي بالألفاظ
الانجليزية:

«تعلمين أنني لا أحري خلف المديح
«suis pas fishing for "complement"» (نفسه، ص
183).

«ألا يستطيع المجيء مرة ليتناول كوب شاي، كما يقول
جيرانتا الانجليزية: *prendre un cup of tea* (نفسه، ص
132).

يمثل الدكتور كوتارد أحد لمو ضيع الرئسية التي قصدها هجاء بروس،
ولعل أول شيء قبل لنا عنه هو هوايته لجمع العبارات المسكوكة وتروقه للعثور على
معناها المضبوط. إن فضوله لا يعدم بأية حال المبالاة بل إنه مدفوع بمزيج من
الكبرياء والقلق: إنه يتوق إلى استعماله بنفسه، ولكنه يريد أولاً أن يتأكد من صحة
استعماله لها، مما سيورطه في بعض الأسئلة الساذجة.

«سارة بيربار هي الصوت الذهبي؟ وغالبًا ما يكتبون عنها
أنها تحرق خشبة المسرح، تلك عبارة غريبة، أو ليست
كذلك؟» (نفسه، ص 298).

وهو مدمن أيضًا للتوريات القائمة على الكلشيات، فعندما لاحظ سوان
بأن فن أحد الرسامين ليس رقيقًا تدخل الدكتور «رقيقًا». في علو مؤسسة.
وعلى الرغم من افتقاره إلى الثقة بالنفس «أوربيا سيبها»، فإن رغبته في البروز في
المجتمع تكاد تثير الشفقة، إن عليه أن يتظر بصبر تفرق الحفل ليرتمي في الماء بعد
ذلك:

«يلقي بنفسه، مثل سباح مبتدئ، في الماء ليتعلم ولكنه يختر
لحظة لا يتوافر فيها نفر كثير لرؤيته» (نفسه، ص 315).

ويصح الكاربهكاتير أكثر حذرًا عندما تكون الخاصية المرسومة شكلًا من
القطانة الاستعارية وطريقة عميرة تعهدتها التكلم بترو. ولقد سبق أن رأينا ولم
البروفيسور بريشو المتعلق بالموضوعات عند مناقشته للمسائل التاريخية
والفلسفية. ويعطي الراوي تحليلًا نافذًا للأسباب الأكثر عمقًا وراء هذه العادة:
إن البروفيسور مقتنع بأن الدراسات الأكاديمية تمثل إهدادًا للحياة الواقعية، وهو

يتروق لأن يتجنب أي شبهة للثقافة التي تقتصر على صحائف الكتب. ومهما يكن الأمر، فإن النتائج تظل إلى حد ما رخيصة⁽¹⁾.

إن سوان التعمد على الطعم الممل لمجموعة غير مانت يرى بكت بريشو «متحذقة وسوقية وبليئة إلى درجة التفزز». ويضيف الراوي بموضوعية تامة أن عقل بريشو القوي والمغذي جيداً، أسمى من كثير من الناس في المجتمع الذين اعتبرهم سوان أدكياً. إن بريشو مثل أغلب شخصيات بروست هو شخصية معقدة تم تحليل تناقضاتها الـ خلية وتقديمها باعتبارها بؤرة في الأجراء الأخيرة من الكتاب⁽²⁾.

يتحدث بلوش صدق الراوي اليهودي الشاب بأسلوب ماكاروني غريب حيث الطريقة الشبه اهرميرية المتلفة بالتشبهات الملحمية والإشارات الميتولوجية، مفعمة بالتعابير العامة والسوقية المعاصرة، ولقد قدم هذا المزيج العام في نفعة ساحرة:

«يعتبر السيد بيرغوت شخصاً من أكثرهم نفاذ بصيرة، ومع أنه ييدي أحياناً ضرورياً من لرفق صعبة التفسير فإن كلامه يساوي في نظري نبوءة كاهنات «ذلفي». فافراً هذا الشر القائي وإن صدق جامع القوافي العظيم الذي سطر «بهاكافات وسلوقي ماغنوس»، إن صدق القول فسوف تتذوق، وحقّ أبولون، يا معلمي العزيز، ملذات جبل أولمبوس» (ج 1، ص 148).

(1) "Je crois avoir entendu que le docteur parlait de cette vieille chip.e de Blanche de Castille... Je reconnais d'ailleurs que notre ineffable république athénienne - O - combine! - pourrait honorer en cette capétienne obscurantiste le premier des préfets de police à poigne" (vol II, pp. 49-50).

(2) Cf. Mouton, op. cit., pp 17f.

لقد حاول الرسام بيث، وهو أحد المترددين على مجموعة الفيردوران، التأثير في مستمعيه بواسطة لغته السوفية الجريئة واللافتة دون أن يجد في ذلك حرجاً. وعندما سأله سوان عن رأيه في معرض للصور الزيتية، لم يسطع مقاومة إغراء «وصح قطعة»:

«اقترت لأرى كيف تم صنع ذلك... آه! لا نستطيع تحديد ما إذا كان قد صنع ذلك من الصمغ أو الباقوت الأحمر أو النحاس أو عباد الشمس».

وبعد مقارنة الصور بزيادة غير قابلة للطع، واصل الطابع الانفصاحي نفسه «إن لها رائحة طيبة، تنفذ إلى رأسك وتمسك أنفك وتذغدغك» (ج2، ص 52-53).

إن الحالة المتعبة أكثر تقدماً وعمقاً في رسم الشخصيات بواسطة الصور، هي تلك التي تتصل بلوغراندان. وتعد الغطربة الهوى الميطر على حياة لوغراندان، فهو يحتل مكانة خاصة بين العديد من المتطهرين الذين تمتلئ بهم صفحات «الزمن المفقود»، إنه سان سياستيان الغطربة، حله مخمّم بالآلاف سهام الطموح المحيط غير أن هناك جانباً آخر من شخصيته: فهو رجل حساس وفنان وذو ثقافة عالية، له أسلوب ذو طابع شاعري رقيق، ولكنه على المحطة مسرف في طابعه الأدبي المتكلف الذي لا يليق بالمحادثة اليومية. إن جلة الراوي، التي تؤثر ببساطة، وجدت أنه يتحدث جيداً مثل كتاب بدون تلك التلقائية التي نسم طريقة لباسه تظهر هذه الفضائل والذائل في كل مظهر من مظاهر لغة لوغراندان؛ في تركيبه واختياره للألفاظ وربما على نحو أكثر نفثاً للنظر في صورته، فهو يستخدم صوراً عديدة، أكثر مما هو معتاد في الكلام البومي، بعضها طائفة بشكل مصحك، وخاصة تلك التي يحتمل فيها من الأسئلة لخرجة حول وضعه الاجتماعي.

«يحمل إليّ نسيم شبابك رائحة الحداث التي لم تعد عباي تنصرائها بوضوح»، «لي أصدق حبيبا توجد فرق من الأشجار الجريئة التي لم تقهر والتي تقاربت لكي تستعطف سوية بعناد مؤثر سماء لا ترحم ولا تنفق عليها» (ج2، ص 200-204).

ولكن لوغراندان يستخدم أيضًا الصور التي تملك مزايا فنية حقيقية مهمة ذات مسحة بروستية أصيلة على الرغم من كونها قد خصصت للشقيح الزائد واستمدت من الكتب مباشرة. ويكاد يتعذر تمييز وصفه لسماء الأصيل ساليك عن طريقة بروست الخاصة:

«لقد أمكن لي جمع ملاحظات أوامر غنى عن هذا النوع من الممالك النباتية في الجو بيد أنه يتفتح مساء في هذا الجو الرطب اللطيف في مدى بضع لحظات باقات سماوية زرقاء ووردية لا تصامى خالبًا ما نستمر ساعات قبل أن تذبل، وغيرها تنائر تويجها في الحال وتحلو أكثر إذ ذاك رؤية السماء بأسرها وقد انتشرت على صفحاتها تزيينات لا تحصى صفراء أو وردية» (نفسه، ص 203).

نعاود كثير من الأشكال المميزة لصور الكاتب الخاصة، الطهور في الأحاديث الغنائية للوغراندان، وقد تم تصوير شاطئ باليك بواسطة صور مستمدة من العلم والميثولوجية. فقد وصف باعتباره «أعنى هيكل عظمي حيولوجي بأرض فرنسا» وتررن بأرض السيميريين Cimmerians في الأوديب. لقد صورت الشواطئ في تشبيه جذاب أو بالأحرى مستقى: «في هذا الجرم من الحجر الكريم المتغير الألوان، تبلو الشواطئ الذهبية أكثر نعومة من أن ترتبط، مثل نحات أندرومية شقراء، بهذه الصحور المرعبة للسواحل المجاورة».

وفي موضع آخر تتجلى في أسلوب لوغراندان خاصيات بروستية أخرى. فهو بصور، مثل الكاتب، ويقارن مثله أيضًا مرور الزمن بتجارب مسافر:

«ومثل الباقية التي يعث بها مسافر من بلاد لن نعود إليها من بعد، دعني أتشوق من أقصى شبابك أزهار فصول الربيع انني احتزتها أنا الآخر لسنوات كثيرة خللت» (نفسه، ص 197).

وتشه صوره صور بروست في اكتساب نزعة تراسلية، فهو يصف الشاعر بول ديجاردن Desjardins مثل «رسام صافي الألوان». ويصور سحر ضوء القمر في بعض الصور انتراسلية ذات الطابع الأدبي:

«لا تطيق فيها العيون المتعبة سوى ضياء واحد هو الذي نعهده وتقطره مع الظلام ليلة جميلة كهذه الليلة، ولا تطيق الأذان فيها أن تستمع من بعد إلى موسيقى غير التي يعزفها ضياء القمر على باي انصمت» (نفسه، ص 198).

كيف يمكننا أن نفر هذا التناظر الغريب بين صور بروسست الخاصة وصور لوغراندان؟ إن التأثير لامت ومركز بحيث يصعب إرجاعه إلى مجرد إهمال من الكاتب أو عدم معرفته بتسرب أسلوبه الخاص إلى خطاب لوغراندان. وإنه لمن المعقول جدًا اعتباره شكلاً من المحاكاة الذاتية الساخرة أو «معارضة بروسست لذاته»⁽¹⁾. إن الصور ذات أصل بروسستي خالص غير أنها أصبحت بتحول قوي عندما تم نقلها إلى صيغة الأسلوب المباشر وإلى مناح لغة لوغراندان بحومها وإيقاعها الخاصين. إنه شكل من السخرية اللطيفة حيث يسخر الكاتب على نحو وديع بطرائقه الأسلوبية الخاصة ويظهر وعيه التام بها. وسجد مثل هذه المحاكاة الذاتية الساخرة في كتابات بروسست الأخرى، فقد رأينا مثلاً عنها في معارضة أليوتين لصور الراوي من مجال الفن. وما يؤكد صحة هذا التفسير، أن تراكيب لوغراندان بروسستية بشكل جلي ومبالغ فيه بحيث لا يجوز تفسيرها إلا باعتبارها محاكاة ذاتية ساخرة⁽²⁾.

وهناك صورة أو صورتان أخريتان في الرواية غير مناسبتين قليلاً، ولكن مثل هذه الحالات معزولة جدًا، بحيث لا تعتبر معارضة ذاتية: فقد أنتجت فرانسواز، التي تعد صورتها اللغوية الأكثر تصميمًا في الكتاب ككل، تشبيهاً غير متوقع حول السحب البيضاء التي تبهر عبر السماء الزرقاء:

«ألا يبدو أنك لا ترى سوى كلاب بحر تلهو مبرزة فوقنا أخطامها» (ج 1، ص 250).

إن برج كومبريه الذي أوحى لبروسست بكثير من صور الخاصة، يبدو أن له تأثيراً مناظراً على بعض شخصياته. وقد رأينا سابقاً التعبير الملغز من لدن الجدة

(1) See F.C. Green, *The Mind of Proust*, Cambridge (1949), p. 40.

(2) See my *Style in the French Novel*, pp. 185f.

«إذا كان يعزف على البيانو فإن عزفه لن يكون جافاً، ويعثر الكاهن الذي يعزف المنظر من البرج، على صورة أكثر جرأة:

«يخيل إليك أنك ترى شقوقاً واسعة تقطع المدينة إلى أحياء
حتى تبدو كأنها قطعة حلوى متهاسكة الأجزاء وإن سبق
تقطيعها من قبل» (نفسه، ص 171).

ولتذكر أنه سبق للراوي أن قارن البرج نفسه بريوش (نوع من الخبز)؛ وكما
في حالات أخرى عديدة، يبدو أن الصورة تمكث في ذهن بروس حتى تظهر من
جديد في كلام الكاهن بشكل متضارب إلى حد ما.

* * *

إن الدلالة النيوية لرسم الشخص من خلال الصورة والتصوير الشخصي
اللغوي بشكل عام، لا يمكن أن تناغ على نحو تام إلا في سياق الكتاب ككل.
وسنجد أن لهذه الوسيلة دوراً ثنائياً، أحدهما ثابت والآخر دينامي⁽¹⁾. وتملك
بعض عادات الكلام، قدرات كبيرة على الاستمرار، إنها تعود، على فترات، مثل
اللوازم الفاخرية، وتاهم في منح القارئ إحساساً بالاتصال. وبعد أن التقيا
أول مرة فيما بعد بسنوات كان بلوش وبربشو لا يزالان يحتفظان بالطريقة القديمة
المميزة لأسلوبهما: قبلوش لا يزال مغمساً في الصور الميثولوجية، والبررفيور
لا يزال يحاول أن يبهز الجمهور عن طريق تقديسه التاريخ بأسلوب عصري.
وتقوم الشخصيات الأخرى بتعبير عاداتها اللغوية كلما تقدم الكتاب وعندما
ظهر ييش من جديد مثل الفنان الكبير إيلستر، كان قد تجاوز الأسلوب الحيوي
والرائع الذي كان ينهجه في شبابه. وحتى الدكتور كوتارد اكتسب ثقة بالنفس
أكثر في طريقة تدوله للأكليسيات عندما اشتهر في مهته؛ فهو يتظاهر ببعض
التفوق إزاء من هم أقل منه تعوداً على تقلبات اللهجة الفرنسية. وعلى الرغم من
كون هذه التغيرات مبتذلة فهي جزء من البناء الحقيقي للكتاب: إن عدم
الاستقرار في اللغة هو مجرد مظهر لتأثير الزمن.

(1) Cf. Mouzon, op. cit., pp. 205f, and Le Bihois, loc. Cit., pp. 209f

صور بروس: النماذج والأشكال

أعطت المادة التي تمت مناقشتها في هذا الفصل فكرة عن التسرع والغنى العظمين لصور بروس. كما أظهرت النسبة العالية على نحو مدهش للصور الجديدة والمؤثرة التي تستحوذ على خيال القارئ وتعمل على إغناء خبرته، بواسطة اتساقها وخصائصها الجمالية بالإضافة إلى فريدة الرؤية التي أملت بها. ومع ذلك فإن الغاية الرئيسية لهذا البحث هي تجاوز الصور الفردية إلى تفصي النماذج المهيمنة والنزعات التي تنطوي عليها. يمض هذه الصور تمت الإشارة إليها، ولكن يمكن أن يكون مفيداً لجميع هذه الجداول المتنوعة وإضافة استنتاجات أخرى حول النسيج العام للصور.

إن النماذج التي تشكلها صور بروس ذات تعقيد كبير، وفي حالات كثيرة تتمازج هذه النماذج بشكل معقد. وفوق ذلك يمكن، مع المجازفة بقدر من التبسيط المفرط، تمييز بعض النماذج الأساسية ووصف بنيتها.

(أ) النماذج:

1- الصورة المتطورة:

لقد كنا نجد بين الفينة والأخرى أنه كلما ته بروست إلى تماثل ما إلا ورغب في تطويره والمبالغة فيه. فالمقطع الذي يدور حول الروائح في غرف العمة لوفي يعطي مثلاً واضحاً على هذه العملية. وفي موضع ما، خطرت بباله فجأة فكرة السر التي تحبز الروائح مثل كعكة. ومنذ هذه اللحظة، تكتسب الصورة قوتها الخاصة وينتطور التماثل الأول في سلسلة من الاستعارات المرتبطة عن كتب بالمصوغ المركزي: «والنار تشوي، كما تفعل بالعجينة الروائح النبهة التي نكتف هواء الغرفة والتي حترتها برودة الصباح المتزجة رطوبة وشمساً، ثم هي تقسمها رقاقات بلون الذهب وتثنيها وتنفضها وتصنع منها قطعة حلوى ريفية محوسة غير مرنية، قطعة ضخمة» (ج1، ص 92-93). تظهر الكلمات المنصوص عليها السرعة التي تفجر بها صورة ما صورة أخرى.

وهناك أيضاً طريقة تتطور بها الصورة فالاستعارة أو التشبيه يمكن أن يتأثر باهتمام الكاتب إلى درجة أنه يصتعه بتفصيل كبير وينسى أنه معد فحسب لتوضيح نقطة ما. والمثال الحيد على هذا يقوم في الفقرة التي بحث فيها الراوي فرانسواز على تسليم أمه رسالة يتمنى أن تجعلها تصعد إلى غرفته، وعندما قبلت المهمة، امتلا الولد حياءً:

«هذه الفرحة الخادعة التي منحنا إياها أحد أصدقاء وأقرباء المرأة التي نكن لها الحب، عندما وصل إلى الفندق أو المسرح الذي توجد به من أجل حفلة راقصة أو العرض المسرحي الأول حيث سيلتقي بها، لمحنا هذا الصديق تائهي في الخارج ننظر بياس فرصة للاتصال بها. نعرف إلينا ونخاطبنا بدون تكلف متسافلاً عن سبب وجودنا في هذا المكان. وبها أننا اختلقنا شيئاً مستعجلاً يبلغه إلى قريبه أو صديقه، فقد أكد لنا بأن لا شيء أبسط من هذا، فأدخلنا إلى البهو ووعدنا بأن يبعثه قل خمس دقائق».

وقد واصل بروس فيما يقارب صفحة كاملة تطوير المشهد التخيل الذي له حلة التجربة المباشرة، ولكنه لا يشبه مأزق الفتى إلا من بعيد. إنه يسهب بحين في أي جزئية حتى يأتي الهبوط المفاجئ والمحتوم في صيغة جملة قصيرة وحزينة: «في الغالب كان الصديق ينزل وحيداً».

2- الصور المتزامنة:

وفي بعض الحالات يخلق بروس صورتين متزامنتين، ويطورهما في وقت واحد مجبراً القارئ على مرافقة نموها المتوزي بينما يعمل على ربطهما باستمرار موضوعهما المشترك. لقد حدث مثال هذا النموذج في الفقرة التي استشهدنا بجزء منها عندما قرر حـ سوان لأوديت بسلوك مدمن مخدرات. وفي المقتطف الموالي تمت بتقديم المجري المتوازي لصورتين نرّمز لإحدهما بعلامة () وللأخرى بعلامة []:

«لا شك أن سوان قد اكتشف بأن أوديت لا تفهمه، مثل (مدمن المورفين) أو [سلول] وقد وثقا بأنها مضبوطان، (أحدهما بواسطة حادث خارجي عندما ذهب للتخلص من عادته المتأصلة) (والآخر بواسطة وعكه عارضه عندما كان يتماثل للشفاء)، فهما يشعران بأنها غير مفهومين من قبل الطبيب الذي لا يولي الأهمية نفسها التي يوليهاها إلى هذه الحوادث المحتملة، التي يعدها مجرد أفعى تكتسي؛ لكي تصبح محسوسة لدى مرضه، (العلة) أو [الحالة المرضية] التي لم تكف في الواقع عن أن تثفل عليهما باستمرار بينما كانا بـرجحان أحلام (الحكمة) أو [الشفاء]».

والصورتان اللتان يسو ترابطهما في أنها معاً تشيران إلى حالات مرضية، تتحركان بشكل متصل نحو خاتمتها المشتركة، تؤكدان خطورة وضعية سوان بواسطة تأثيرهما المتزايد:

«وبالفعل فقد بلغ حب سوان درجة يتساءل فيها الطبيب،
وفي بعض الأمراض، الجراح الأكثر جراً، عما إذا كان
حرمًا مريض من علة أو انتزاعه من ذاته، يعد أمرًا معقولاً
أو ممكنًا»⁽¹⁾ (ج2، ص 118-119).

وقد يحدث أيضًا أن يترام تشبيهان أو أكثر في جملة واحدة قبل أن ينكشف
موضوعها المشترك. هكذا وفي فقرة سبق لنا أن ناقشناها، نعلم أن الراوي المنهك
يفعل نأمل الزغارير البرية، امتلاً فجأة بسرور يشعر به المرء عندما يرى عملاً غير
معروف لرسم مفصل أو عندما يكتشف المرء صورة لا يعرف عنها إلا مسودتها
أو عندما تؤدي أوركسترا تامة قطعة موسيقية سبق له أن سمعها معزوفة على
البيانو فقط، والآن نقف عن السبب الحقيقي لسرور الراوي، فقد دهم له جده منذ
لحظات زهرة زعرور وردية اللون (ج1، ص 214).

3- متواليات الصور:

تعد متواليات التنويعات الاستعارية على الموضوع الواحد نموذجاً آخر يتميز
بشكل رفيع. مما أن يتحرك خيال بروست بواسطة تماثل أولي حتى يلاحقه بصور
مختلفة تتركز حول التجربة نفسها. ففي الصفحات الاستهلالية للرواية، يوصف
جو الغرفة الحارة ليلاً بواسطة أربعة متظلمات استعارية مرصوفة في شكل قائمة:

«فنام داخل عباءة كبيرة من الهواء اساخن اللانحن الذي
تخترقه ومضات الجمرات المشتعلة، عباءة أقرب أن تكون
كهناً غير محسوس ومغارة دافئة مخفورة في قلب الغرفة
نفسها، وهي منطقة مشتعلة ومتحركة على أطرافها احرارية»
(ج1، ص 3).

(1) Cf Spitzer, Ibid . pp. 396f.

حول الصور المتكررة، انظر أيضًا:

C.N. Clark, "Love and Time: The Erotic Imagery of Marcel Proust" Yale
French Studies, no. 11 (1953), pp. 80-90.

الفصل الثالث: النسيج الاستعاري في الإبداع الروائي عند بروست

إن تقنية الصور المتتالية تصبح مؤثرة بشكل خاص عندما تساعد على إثارة المظاهر المتغيرة للأشياء؛ فالظهور المختلف لبرج كنيسة كومبريه في شمس الصباح الباكر وفي الظهيرة وبعد الغروب تم تلحيصه جرافيكياً في ثلاث صور متتالية. لقد بد أولاً مثل شمس سوداء ثم مثل بربوش وأخيراً مثل وسادة ناعمة. وبعد التعاقب السريع للثلاثيات المرئية في المقال حول أبراج كنيسة ماريفيل ملاناً جداً لنقل المنظورات المتغيرة الكامنة في حذر تلك التحربة. وفي مكان آخر نزع الصور المتولية إلى تأكيد تعيد طاهرة ما زجاج النوافذ الملطخ ورنابق الماء على النهر وتأثير الموسيقى وحيوية الذاكرة والقدرة الهدامة للزمن.

4- الصور المتكررة⁽¹⁾؛

لقد استشهدنا بنماذج عديدة في هذا الفصل على تكرار الصورة الواحدة أو تنويعات طفيفة عليها، في مختلف أجزاء الرواية أو الكتب. وهناك أنماط متنوعة للتكرار، فبعض الصور تلح بشكل ملحوظ؛ هكذا فالاستعارات الجيولوجية حول تناخد ذكرياتنا تستمر في معاودة الظهور في الصفحات الختامية من كومبريه. وفي مكان آخر، تعود الصورة بعد فسحة طويلة، تستدعيها التجربة التي ارتبطت بها أصلياً؛ وعلى الرغم من مرور الزمن، يستمر الراوي في تصوير أزهار الزعرور كما استمر سوان في تصوير «الجملة القصيرة»، على الشكل الذي ظهرت لها لأول مرة. وقد تكون الصورة المتكررة مجرد صدى باهت للأصل، غير أنها قد تكون توسيعاً أو حتى اكتمالاً؛ ففي الجزء الثاني من الكتاب فقط، وبعد الاختراق المظفر لحافز «نتيات كالزهور»، أدركنا أن الصور المبكرة التي تقارن الفتيات بالورود كانت تمهيدات أو مفاتيح تفضي إلى هذه الذروة.

5- المجالات المتلازمة؛

هناك بعض الحالات في الرواية يقوم فيها ترابط قوي بين مجالين من التجربة حتى أن أحدهما يترجم بين الفينة والأخرى إلى ألفاظ الآخر، وأهم هذه «التعالقات» هو الاستخدام المستمر للصور الطيبة في تحليل حب سوان وغيرته.

(1) *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*, p. 294.

يقوم التعالق الآخر، مع تضمينات جمالية وفلسفية دالة، بين وجوه بشرية عادية والصور الربية الشهيرة التي تمثل، إذا صح التعبير، نماذجها الأصلية الفنية. وهذا يفضي إلى تعالق أكثر خصوصية بين أوديت و«زيغورا» بوتبيلي، وهو التوازي الذي يلعب دورًا حاسمًا في تطور حب سوان لأوديت. وهناك أيضًا وجوه أخرى للزاس بين المجالات؛ فالموسيقى تم تقديمها بلغة مرئية والصور المستمدة من الجيولوجيا نصف ظواهر الذاكرة في مظاهرها الثابتة والدينامية على حد سواء؛ وهناك تأملات حول لون أسماء الأعلام، إلخ.

6- الصور المتبادلة:

في حالة أو حالتين يمضي بروس بعيدًا فيقيم ترابطات معكوسة بين محالين واصفًا إياها مرة تلو الأخرى بألفاظ بعضها البعض. ويُعد التوازي بين الفتيات والنورود النموذج الأكثر بروزًا. فهي فقرات كثيرة صورت الفتيات بالنورود، بينما في فقرات أخرى تعمل هذه الاستعارة بطريقة معكوسة. وهناك علاقة مشابهة بين الموسيقى والعالم المرئي، ليس فقط لأن الموسيقى قُدمت بواسطة تماثلات حزنية، ولكنها وفرت بعض الاستعادات لتحليل التجارب المرتبة، فقد قورنت الشمس المضيئة لأجزاء مختلفة من مبنى بالتصاعد الموسيقي *crescendo* إلخ.. وبطريقة أعم، فإن العلاقة بين الطبيعة والفن هي أيضًا معكوسة، فالظواهر الطبيعية مرتبطة باستمرار بالأعمال الفنية والعكس بالعكس. ولهذا التبادل بين الطبيعة والفن أيضًا بعض التضمينات الفلسفية والنفسية البعيدة النطاق، وبكلمات أرنست روبرت كورتيس يمكن الحياة أن تتحول إلى فن، والفن إلى حياة. ومن خصائص طبع بروست أن هذا النقل المتبادل يشكل أحد إيقاعاته الأساسية. فمجال الوجود اللذان اعتلنا فصلهما ووضعهما في مقابل بعضهما البعض مثل الفن والحياة، أصبحا مرتين واندمج الواحد في الآخر، ليفقد الفن شيئًا من عزلته والحياة شيئًا من حقيقتها⁽¹⁾.

(1) الإحسان معًا مأخوذ من مقال ميدلتون موري Middleton Murry حول

«الاستعارة» منشور في: London Countries of the Mind (1891), pp. 127.

الفصل الثالث: النسيج الاستعاري في الإبداع الروائي عند بروست

وبصرف النظر عن هذه النماذج، تقدم صور بروس بعض الأشكال الأساسية التي تميز بكيفية متساوية رؤيته الاستعارية. وترتبط بعض هذه الأشكال بمصادر صورته، وقد سبق مناقشتها، تشبهات المجال الفني وتمثيلات مجالي العلم والطب وبعض أنواع الاستعارات من مجالي الحيوان والنبات. ولكن هناك أيضًا بعض الأشكال أكثر عمومية استخدمها بسبب واسعة وبطريقة ذاتية عالية، على الرغم من كونها ليست مميزة له. وسأقتصر على إيجاز ملاحظات حول أربعة من هذه الأشكال المميزة:

(ب) الأشكال:

١- التشخيص:

يمتاز هذا الشكل من التعبير لاستعاري بالقدم والدوام. وقد أثنى أرسطر من قبل على هومبروس لأنه «مصح الحياة للأشياء غير الحية بواسطة الاستعارة». وأعلن كولبريدج Coleridge أن «الصور تصحح علامات على العقوبة الأصلية». عندما تنقل إليها الحياة البشرية والعقلية من الروح الخاصة للكاتب^(١). في «جانب من منازل سوان» يصبح كل شيء عرضة للتشخيص: النباتات والأشياء الجامدة وحتى الظواهر المجردة. ولقد رأينا سابقًا التشخيصات الجريئة التي برزت حول بعض الموضوعات الاستعارية في الرواية: أزهار الزعرور والكنائس والأبراج والجملة القصيرة، وحفريات الذاكرة والزمن. وهذا النمط من الرؤية حواري عند بروس بحيث يأتي إلى المقدمة في معظم السياقات المتنوعة مقحمًا عنصرًا من فانتازيا الأطفال وجو حكاية الحن في نوع آخر من الصور المعقدة بشكل رفيع إن بيتًا شديد في الحلم يضطر إلى التحليق مع ارتفاع مؤشر ضوء النهار، والقمر ينسلل عبر سماء الأصيل مثلما تنسلل ممثلة مسرحية من واجبها دون أن تثير انتباه زملائها؛ وتبدو أزهار الليلك في حديقة سوان مثل الحور الياقوتية؛ وتتوسل شجرة الازدرخت إلى العاصفة وتلوح يد يائسة (ج)، ص (232). وتركز غيرة سوان على الشك مثل أخطبوط، وتفكير في أوديت يصاحبه

(1) Coleridge, Biographia Literaria

أينما ذهب، يستكن في جحره مثل حيوان مدلل. ويمكن الاستشهاد هنا بمثالين لإبراز الامتدادات التي يذهب إليها بروست في أنسنة غير الحي، والتأثيرات الحادة التي يمكن أن يحققها بتشخيص المجردات تظهر الفقرة الأولى في وصف سير كان قد فقد خلاله الراوي وأبواه طريقهم إلى أن وجدوا أنفسهم فجأة في السياج الحلفي لحديقته الخاصة:

«وكان يرينا حيثُ باب حديقتنا الحلفي الصغير، وقد انتصب أمامنا وأسرع ينتظرنا بصحبة زاوية طرين «الروح القدس» في آخر هذه الدروب المجهولة... رمتك اللحظة لم أعد أملك أية خطوة أخطوها، فالأرض كانت تسير بدلاً مني... إنها العادة جاءت تأخذني بين ذراعيها وتحملني إلى سريرتي كطفل صغير» (نفسه، ص 183).

إذا كانت هذه الفقرة تبرز بعض أخطار عادة التشخيص عند بروست، فإن النص المقتبس فيها يأتي يشهد على أسمى انتصاراتها. إنه وصف لمقدمة موسيقية لشوبان تم عرضها في حفل السيلة سان أوفيرت. وقد اقترح العديد من لنقاد أن بروست كان، في تحليله لحمل شوبان وبعثه الحياة فيها، يفكر في جملة الخاصة ويمنح لبنيتها المعقدة ولقدرتها التعبيرية تفسيراً ملائماً ورائعاً⁽¹⁾.

«لقد تعلمت منذ شبابه مداعبة جمل شوبان الحرة والمرنة والمحسوسة التي تبدأ بالبحث عن مكانها وقياسه في الخارج بعيداً عن اتجاه انطلاقها وبعيداً عن نقطة التماس التي كان من الممكن أن ترجى وصولها إليها، والتي لا تلعب في هذه الفانتازيا إلا لتعود بعزم أكثر تصميماً وبدقة أكثر مثل بلور يرنُّ إلى درجة الصباح» (ج2، ص 148).

(1) Cf. Feuilletat, op. cit., p. 130, and R. Le Bidois, l'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950) étudiée plus spécialement dans l'oeuvre de Marcel Proust, Paris (1952), pp. X8.

2- الصور التراسلية:

لقد أهمل هذا الصف إلى حد ما في الدراسة الحالية، إذ كنت قد عالجته بشيء من التفصيل في كتاب سابق ومع ذلك فإن أي وصف لصور بروسست لا يؤكد النزعة التراسلية في رؤيته يظل ناقصاً. إن مجال تراسلاته ضخم، فقد أعلن بنفسه مرة أن «كل شيء يمكن أن ينقل». وقد نقل بالفعل كل نوع من الحواس بالفاط الحاسة الأخرى أو حتى العديد من الحواس الأخرى. ف«الجملة الصعبة» تهمس برخاوة مثل عطر، إن هـ سيرا سريعا ومتوججا وحلاوة باردة، وتطفو في الجو مثل فقاعة قزحية اللون. وتشدو بكل ألوان قوس قزح. إن نية التراسل مترعة تمتد من الصفات البسيطة «الرنين المزدوج الححول واليضاوي المذهب للمجرس الصغير» (ج 1، ص 45) «دوير إبان المذهب الرنان» (نفسه، ص 40) إلى الموكب التراسلي الكبير لسوناتا فاننوي ولقطار الواحدة واثنين وعشرين دقيقة المتجه نحو باليك.

3- الصور المجددة:

إن كثيرا من صور بروسست، ومن ضمنها تلك الأكثر جرأة والحاحا، تنبئ، كما رأينا، على نمائلات مألوفة، يعمل على تجديداتها حتى أنها تستعصي على الإدراك. فمر لا يملك أي ارتياب إزاء استعمال هذه الاستعارات الحقيقة مش جريان الزمن أو اعتبار الثمرة رمزا للحصوبة وصور الحب مثل مرض والتشابه بين فتاة ووردة وبين عين الإنسان والجوهرة. إن مثل هذه الصور العادية تتحول بين يديه إلى شيء جديد تمامًا، وفي الوقت نفسه تعني بالمعنى الإصافي لترابطاتها الثماني. فحتى الكليشيه المصحك للدكتور كوتارد: «ساره بيرنهات Saran Bernhardt»، إنه صوت الذهب حقا، أليس كذلك؟» يبعث في سياق ملائم في الجزء الأخير، عندما يتحدث الراوي عن بعض السطور الشهيرة لرأسين تنشدها ممثلة معروفة: «كان قلبي يحقق عندما كنت أفكر، مثلها في إنجاز رحلة، يأتي ساراها أخيرا تسبح حقا في جو الصوت المذهب وتشمه»⁽¹⁾.

(1) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol I, p. 19

4- الصور الساخرة:

تمتلك معظم الصور التي سبق تناولها نبرة فكاهية وكوميديّة. ففي بعض الحالات وخاصة في بعض الصور اللغوية المستمدة من المجال الحيواني ترقى الكوميديا إلى الكاريكاتير لتتطور نحو المفارقة المضحكة؛ ويعد المثال التقليدي لهذه التقنية تصوير السيد دو بالانسي يسبح مثل شبوط في صالون السيدة سان أوفيرت، يفتح فكيه ثم يفلقها، حاملاً جزءاً من حوضه المائي في نظارته أحادية الزجاج. غير أن هناك أيضاً شكلاً مختلفاً تماماً للسخرية في بعض صور بروس؛ وقد تولّد ذلك عن التفاوت في النعمة بين طرفي الاستعارة، وضخامة الأداة المتعارضة مع تواضع المحتوى⁽¹⁾. إن فرانسواز الواقفة بالباب مثل تمثال قديس في المشكاة، والخادمة المتواضعة شبت ولقبت فيما بعد بسحبة جيوتو، يعدان مثالين واضحين في هذا السياق. والتأثير الأقوى يسجله التوازي شبه الملحمي بين مطبخ فرانسواز ومعبد البندقيّة. ولقد أعدّ المعجم الكامل لفترة من أجل تأكيد المفارقة الساخرة:

«وكان يمكن رؤية ملاطه [أي المطبخ] الأحمر اللامع كأنه من
الرخام الساقى. وكان يبدو كمعبد صغير لـ «فينوس» أكثر
منه كهناً لفرانسواز وتراه يعص بقرايين الحلاب ويانع
الفواكه وماتعة الخصار، جاوزوا كلهم أحياناً من قراهم
السيدة ليقدموا له بواكير إنتاج حقوهم . وكنت لا أتأخر
فيما مضى في الحرج المقدس» (ج 1، ص 122-123).

لقد شكلت شائعة تافهة أفرحت بها أولالي، وهي الخادمة المتقاعدّة، العمة
لبوني في مساء الأحد، موضوع تشييه علمي زائف:

«ويجيء اكتشاف أولالي في الأحد الذي يليه - مثل هذه
الاكتشافات التي تفتح فجأة حقلاً لم يشك أحد برحوده في

(1) Cf. Spitzer's comments on such 'disproportionate images' (ex zedierend Bilder) in Stilstudien II, pp. 454ff.

وجه علم باشي كان يتخبط في الدروب المطروقة - ليبرهن
لعمتي أنها كانت فيها تفترضه دون الحقيقة بكثير (نفسه،
ص 186).

لقد تمت الإشارة في هذه الفقرات إلى أن سخرية الراوي وجهت إلى الناس
البسطاء غير المتعلمين. غير أن هذا الشكل من التهكم يمتدز بالرفة إذا ما مورن
بالمهجاء المفتح السي لحق الناس في أكثر المحلات رفعة خلال الكتاب.

هناك بعض المخاطر الواضحة، التي لا يمكن تجنبها، تلازم استخدام
بروست للصور. في رواية عادية يمكن أن يكون الثقل العددي المحض للصور
زائداً، ولكن في حالة بروست لا يبرز المشكل على هذا النحو، فالتعصر
الاستعماري ليس شيئاً خارجياً، طفيلياً أو زحرفياً خالصاً، إنه جزء من بنية
الكتاب. ومع ذلك فإن هناك بعض المخاطر التي لا يتجنب بروست دائماً. فبعض
المجموعات الكبرى - تلك الصادرة عن الفن ولعلم والطب - لها ضعفها
الملازم الذي سبقت مناقشته. ومن بين أكثر الخصائص عمومية، تعرضت اثنان
على وجه الخصوص لنقد مناوئ، إنهما: عدم الاتساق والحدلقة، ولقد تمت صياغة
هذا الانتقاد بإحكام من لدن كاتب سيرة بروست السيد هارولد مارش Mr.

Harold March

«أحياناً تظهر الصور المؤثرة بشكل مفرط، في تعاقب سريع
حتى أنها تتصادم ويحيد بعضها البعض. إن مثل هذه
الشواهد يمكن أن تكون نتيجة تنفيج غير كاف، كما هو
الحال في الصفحة الأخيرة من «الزمن الضائع»، حيث إن
الأساقفة المسنين ولورقة المرتعة والقمة الضيقة والركائز
القوية وأبراج الكنيسة، كل ذلك في جملة واحدة، يترك
القارئ في بعض الغموص. ولكن هناك أمثلة أخرى تعاني
من خلل مقابل يتمثل في أنها خضعت للعمل الرائد. إنها
الطريقة الزخرفية التي أظهر فيها بروست نزوعاً إلى العديد

من الصور العذبة والمتضاربة، وإلى التشخيص الخجول والاستعارات الميتولوجية المحكمة⁽¹⁾.

أما فيما يتعلق بخصوصية عدم الاتساق أولاً، فإن مثال السيد مارس سيء الاختيار بشكل غريب، فمن المؤكد أن بروسست يسعى هنا إلى التأثير الفخم لكابوس نفيل، وهو ينجح بشكل مرعج لدرجة أن صورته المرئية ستكون ذاكرة العديد من القراء؛ فكيف يمكن توقع الاتساق في كابوس؟ هذا لا يعني، مع ذلك، أن كلام مارس يخلو من كل أهمية. إن الصور المتتالية التي ولع بها بروسست تستلزم، تقريباً بشكل لا يدافع، كمية من اللاتساق، ومن السهولة إيجاد أمثلة للخلل الحقيقي بدون أي تبرير حمالي أو سيكولوجي. هناك على سبيل المثال، فقرة من وصف بوادو بولوني The Bois de Bologne في نهاية الرواية⁽²⁾.

إن نظرة خاطفة إلى العبارات المنصوص عليها (انظر الهامش 2) توضح لبنة الاستعارية للفقرة. صورتان مفصلتان، صورة أسد البحر وصورة رقصة الفانس، تشكّلان إطاراً تهماً داخله أربع صور أخرى، تنمو في درجات متنوعة؛ وفوق ذلك، وعلى الرغم من التأليف الحاذق، فإن التأثير العام يشوش أكثر مما يضيء.

ولكن إذا كانت هناك فقرات يتسم فيها تجميع التماثلات بالمجانبة أو أنها لا تؤدي مهمتها على النحو التام، فإن هناك صوراً أخرى عنيدة مبررة بشكل تام.

(1) The Two Worlds of Marcel Proust, London (1948), pp. 235f.

(2) "Comme, de lo n, la culmination du rocher d'où elle se jette dans l'eau, transporte de joie les enfants qui savent qu'ils vont vers l'otarie, bien avant d'arriver à l'allée des Acacias leur parfum qui, irradiant d'alenour, faisait sentir de loin l'approche et la singularité d'une puissante et molle individualité végétale, puis, quand je me rapprochais, le faite aperçu de leur frondaison légère et mièvre, d'une élégance facile, d'une coupe coquette et d'un mince tissu, sur lesquelles des centaines de fleurs s'étaient abattues comme des colonies ailées et vibratiles de parasites précieux, enfin jusque'à leur nom féminin, désœuvré et doux, me faisaient battre le Cœur, mais d'un désir mondain, comme ces valseuses qui ne nous évoquent plus que le nom des belles invitées que l'huissier annonce à l'entrée d'un bal" (vol. II, p. 258).

وقد ذكرت سابقاً الدور الحيوي الذي تلعبه متواليات الصور في نقل الأوجه المتغيرة لبعض الظواهر والنية المعقدة للبعض الآخر. إن التعقيد غير المحدود لبعض التجارب هو الذي يجد التعبير الملائم في هذا الأسلوب.

هكذا، ففي وصف زجاج النوافذ الملطخ، بصوره السريعة الحركة بل والمنسجمة، يرد مطابقاً تماماً للتجربة المصورة؛ وقد قارن بالعمل بعض النقاد أسلوب بروسست بأسلوب الفنانين القدامى في الزجاج الملطخ^(١).

يجب أن نتذكر أنه حتى عندما ينعدم الاتساق، فهو في الغالب لا يخفى على الملاحظة. لقد جذب ميدلتون موري Middleton Murry الانتباه إلى أهمية الإيقاع والمدة في هذه الأمور. «إن المدى الذي بلغته الصور في التعارض» كتب قائلاً «يتوقف عن المدى الذي نكشف به عنها، وهذا كله من خلال الرقابة الكبرى للشاعر؛ لأنها بدورها تترقب على إيقاع كتابته ومدته. وهذا أكثر من غيره هو السبب الذي ينجح من أجله استخدام الاستعارة بجرأة لا متناهية في الشعر أكثر من النثر. هذا صحيح تماماً ومهم جداً، ولكن ينبغي ألا نبالغ في إقامة الفجوة بين الشعر والنثر إن أسلوب بروسست يمتلك إيقاعاً فورياً في ذاته، وحركته عادة سريعة، حتى إننا لا نملك التوقف لتحليل «التقدم السينمائي» للصور. إن مرور الروائع في غرف العمة ليوني يبلغ أوجه بتسارع تدريجي للاستعارات:

«(قطعة حوى) ما أن أتذوق فيها أشداء خزانة الحائط
والصوانة والورق المعرق حتى أعود تشدني دوماً شهوة
خفية لألتصق بالرائحة المتوسطة الدبقة التفهة العسيرة
المضم ذات طعم الفاكهة الطازجة المنبعثة من غطاء السرير
اموشى بالأزهار» (ج ١، ص ٩٣).

بالعودة الآن إلى الانتقاد الثاني للسيد مارش، يتضح أن هناك كمية كبيرة من الحذلة أو «العمورية» Gongorism، كما أطلق عليها أحد النقاد، في صور

(1) Bret, op. cit., pp. 56f, and P. Trahard, L'Art de Marcel Proust. Paris (1953), pp. 55f.

بروست. فأن يكون هو نفسه على وعي بهذا الصعف، فهو ما يمكن ملاحظته من خلال المحاكاة الذاتية الساخرة في صورة لوغراندان وفي معارضة ألييرتين تشبهات الراوي مجال الفن. إن الحذقة، كما رأينا، تستوطن تقريباً في بعض أهم أصناف صور بروست، وخاصة استعارات المجال النباتي والفنون المختلفة، وهذا ملاحظ في كثير من الشخصيات. إن السيد مارش لا ينأى عن الصواب عندما يفسح في التمتع المغربي لمثل الفقرات المرواية التي تسهب في وصف «اللون السماوي» لنبات الهليون:

«وكان يبدو لي أن هذه الألوان المتدرجة السماوية إنما تتم عن المخلوقات الفتاة التي رايها أن تستحيل خضاراً والتي تكشف، عبر ألوان العجر الوليد هذه، عبر بدايات قوس فزح هذه، عبر تلاشي هذه العشيات الزرقاء، عن هذا الجوهر الثمين الذي أتعره طوال الليلة التي تلي عشاء أكلت فيه منه... من خلال تهريجاتهم الشعرية العظيمة مثل رؤيا خارقة لشكبير» (نفسه، ص 190).

ينبغي أن يوضح العنصر الزخرفي في صور بروست في أفقه الخاص. أولاً يجب أن ننسى أن العديد من الصور، ومن بينها تلك الأصناف الواسعة، لا تحتوي على أي تكلف. ثانياً هناك نقطة أخرى مهمة وهي الدور الذي تقوم به الصورة -- النموذج عموماً. فالصور التي تلفتنا باعتبارها زخرفية تتغير كلية في ضوء السياق العام للرواية ككل أو في ضوء الكتاب، وبعض الفقرات المبكرة التي تقارن بين الورد والفتيات، على سبيل المثال، تمتك مسحة زخرفية، ولكن بالتدريج ندرك أنها جزء من الموتيف الكلي المهم «فتيات كالرهور» نالك، حتى وإن استنكرنا تكلف بعض الصور، فإننا سنقبلها باعتبارها الثمن الواجب أدائه لأجل مجموعة من النظرات الحاذقة والملاحظات الدقيقة التي كانت سظل في حاجة إلى صياغة. وأخيراً وليس آخراً، يمكن أن تكون الحذقة خاصة من خاصيات بروست التي تغضب القراء الذين لهم حساسية نحوه، ولكنها لا تغضب أولئك الذين يخضعون لسحر أسلوبه. وكما ذكرنا حديثاً البروفيسور

كوكينغ: «ما لم نكره بروست ونبحث عن عصا لضربه، فإننا لن نلح، في أثناء القراءة، على التساؤل حول الغاية التي يتوخى توصيلها مما يقوله لنا».

* * *

إن الانطباع الأخير الذي يبرز من هذه الدراسة الخاصة بصور بروست، يتمثل في أن خصائصها العظيمة تنكشف بجلاء من أي زاوية تتم مقارنتها. فيمكن أن ننظر إليها باعتبارها أداة لا تضاهى دقتها في سر تضمينات الأشياء البسيطة وتثبيت انطباع زائل وتحليل التجارب المعقدة، أو التعبير عما يتعذر وصفه. ويمكن النظر إليها جمالياً، باعتباره كل صورة أو صورة - نموذج عملاً فنياً في ذاته؛ وسنقدّر بعدئذٍ العنصر الاستعاري لمزاياه الفنية: اتساقه، حدة الملاحظة التي يعكسها ورهافتها، حرأته التحيية، حيويته الكوميديّة، أو جماله الشعري الشفاف. غير أن هناك زيادة على ذلك طريقاً آخر للنظر إلى هذه الصور. فقد صرح بروست نفسه بأن: «الأسلوب، بالنسبة إلى الكاتب على نحو ما هو بالنسبة إلى الرسام، ليس قضية تقنية بل هو رؤية»^(١). وهذا المعنى تمتد الاستعارة إلى الجذور العميقة لأسلوب بروست مادامت رؤيته في جوهرها استعارية. ولعل هذه الرؤية ذاتها أكثر من أي شيء آخر، هي التي تمنح أسلوبه خاصية فريدة؛ لأنه كما سبق لأرسطو أن أقر بذلك: «ليس هناك أعظم شيء من إحكام البطرة على الاستعارة. إنها الوحيدة التي لا يمكن أن تنقل إلى الآخر: إنها علامة العبقرية».

(١) Le Temps retrouvé, vol. II, p. 43. Cf. Flaubert's dictum: «Ce style est à lui seul une manière absolue de voir les choses.»

الفصل

الرابع

4

نمطان في أسلوب كامو

في السنوات الأخيرة ظهر في الأدب العربي شكل جديد في الكتابة، يسو أن ألبير كامو قد لعب دوراً حاسماً في إنشائه. يوصف هذا الشكل الجديد بأنه أسلوب أبيض ومحايد يتميز بالساطة والنعومة الزخرفية. إنه يمثل حسب صحيفة رولان بارت الشهيرة «درجة الصفر للكتابة» كما أنه يعتمد إدارة ظهره لـ «صناعة الأسلوب» وتتميز أيضاً هذا التقليد الأسلوب الذي كان سائداً منذ فلوير بتجبه الأناقة والزخرفة ويتفاد أداة وظيفية خالصة ونصف شفافة تكون وسيلة لغاية وليست بأي شكل غاية في حد ذاتها. يقول بارت: «هذا الكلام الشفاف الذي افتحه كامو برواية «العريب» يحقق أسلوباً للغياب يكاد يكون غائباً مثالياً للأسلوب، تختزل الكتابة إذن إلى نوع من الطريقة السلبية حيث تُلغى الخصائص الاجتماعية والأسطورية للغة ما لحساب حالة محايدة وهامدة للشكل، وهكذا يحتفظ التكميل بمسؤوليته دون أن يكسي التزاماً إضافياً للشكل في تاريخ لا ينتمي إليه»⁽¹⁾. لا شك أنه كان في تشكيله هذا الأسلوب الجديد متأثراً بهيمنجواي

(1) *Le Degré zéro de l'écriture*, pp. 109f.

وروائيين أمريكيين آخرين، غير أن هذه التجربة كان لها أسلاف فرنسيون خلص
مذستدال وما قبل^(١).

كان لكامو آراء عديدة ودالة حول تصويره للأسلوب، وقد كان موقفه تجاه
الأشكال مكيفاً بدراسته لفلسفة برايس باران Brice Parain التي غرست فيه
نزعة شكية صحيحة نحو الألفاظ. يقول كامو في مقال حول الموضوع: «المقصود
هو معرفة ما إذا كانت اللغة لا تعبر عن عزلة الإنسان التامة في عالم أخرس...
ويكفي تجريد اللغة من المعنى لكي يفقد كل شيء معناه ويصبح العالم عبثاً. إننا لا
نعرف نفوسنا إلا بواسطة الألفاظ وعدم فعاليتها يعني عميانا التام»^(٢).

في سرحته «حالة حصار *L'Etat de siège*» قدم كامو إيصالاً تطبيقياً
للحبل التي تلعبها الأنظمة الاستبدادية بمعاني الألفاظ، وفي الوقت نفسه، فقد

(1) Cf. F. Deloffre, *Le Français Moderne*, vol. XXVI, (1958), p. 145.

(2) "Sur une philosophie de l'expression", *Poésie* 44, no. 17, pp. 23-24, quoted
by J. Cruickshank "Camus's Technique in *l'Etranger*", *French Studies*, vol.
X (1956), pp. 241-53; p. 245

انتمكنت آراء كامو العامة حول اللغة في موقفه الصارم من الأسلوب الأدبي. ولقد كتب في مقال ساهم به في كتاب «فضايا الرواية» ما يأتي:

«يعتقد خطأ بأن الجنس *Le genre* لا يستدعي الأسلوب والحق أنه يقتضي الأسلوب الأكثر صعوبة، إنه الأسلوب الذي يخضع»⁽¹⁾، ويتوسع كامو في هذه النقطة في فترة مكثفة إلى حد ما من كتابه «الإنسان المتمرد»: «ليس الأسلوب العظيم مجرد مزية شكلية. إنه يصبح كذلك عندما يُقصد لذاته على حساب الواقع، وفي هذه الحال لا يكون أسلوباً عطياً... وإذا كان من اللازم المبالغة في الأسلية، مادامت تلخص تدخل الإنسان وإرادة التصحيح التي يحملها الفنان في إعادة إنتاجه للواقع، فيستحسن عندئذ أن نظل خفية حتى نتمكن المطالبة التي تنحب الفن من أن يترجم في أعلى درجات توترها. إن الأسلوب العظيم هو الأسبة الخفية، أعني لمجسدة»⁽²⁾.

لقد أثنى كامو في الكتاب نفسه على بساطة السيدة دولانابت:

«هذا الحب لا مثيل له. لا أحد، حتى هي نفسها، ما كان لها أن تعرف رسمه لو لم تكن قد أعطته الخط المنحني العاري للغة ناعمة» (ص 325).

إن مثل هذا لتصور الصارم لدور الأسلوب لا يترك إلا مجالاً صغيراً للزخرفة البلاغية أو لاستخدام الصور - ومع ذلك فقد كان كامو واعياً على نحو تام بالأهمية البالغة للصورة على مستوى أعلى حيث تتطور إلى رمز. ففي «أسطورة سيزيف» أكد الدور الذي تلعبه الاستعارة في إنباع الفكر، فوظيفة المفكر هي التغلب على التناقض الأساسي بين الإنسان والعالم الخارجي بأن يجد «حقلاً» لفهمهم وفقاً لحينه، وكوناً مشدوداً بأمور عقلية أو مضاء بتمائلات تنبئ فصح الإطلاق غير المحتمل»⁽³⁾ ومن بين هذين الهجين سيختار الروائي طبعاً النهج الثاني، وستكون أفكاره مكسورة بصور تقوم على تجارب ملموسة.

(1) "L' intelligence et l'échafaud" in *Problemes du roman*, ed. J. Prevost, Paris (no date), pp 218-23: p. 218. Cf. J.J. Marchand, *Ibid*., p. 174.

(2) 113th. Ed., Paris (1951), p. 335.

(3) 27th. Ed. Paris, (1942). pp. 136f

«ولكن بحق كان اختيارهم الكتابة بالصور بدل الاستدلالات يكشف عن فكر مشترك بينهم، معتنع بلا جدوى أي مبدأ للشرح، ورائق من أرسالة الدالة على التجربة المحسوسة... وعندما يصل إلى نقطة يمحض فيها ذاته، فإنهم يرتبون صور أعمالهم مثل رموز واضحة لفكر محدود وفانٍ ومتردّد» (ص 138 و 157).

في حديث له عن أعماله في تصديره لطبعة جديدة من كتابه الأول «الظهر والوجه» أشار كامو إلى الفكرة نفسها في شكل أكثر ذاتية: «على الأقل أعرف هذا معرفة يقينية، بأن عمل الإنسان ليس شيئاً آخر غير هذا الطريق الطويل للاعتناء بواسطة خفايا الفن إلى اثنين أو ثلاث صور بسيطة وعظيمة انفتح عليها القلب في المرة الأولى»⁽¹⁾.

توحي هذه الشواهد بأن كامو وإن لم يعرض عن الصورة كلية فإنه لم يستخدمها إلا بحذر وانتقاد كبيرين. لكن لكامو أكثر من أسلوب واحد، فإلى جانب الصرامة والصفاء وضبط النفس التي تمثلها «درجة الصفر لكتابة»، فقد صقل أسلوباً غنائياً فضفاضاً وعملاً بصورة جريئة بل ووافرة.

ليس من المدهش أن نجد نمواً خصباً للصرور في عمليه اليافعين «الظهر والوجه» (1936) و«أعراس» (1938)، فقد كان كامو في أوائل العشرين من عمره حينما كتب هاتين المحاورتين. وتعتبر «أعراس» بصفة خاصة علامة على هذه المرحلة في تطوره على نحو ما مثلت «قوت، لأرض» ذلك بالنسبة إلى أندري جيد: امتناع وشي إباحي بالجمال الحسي للعالم تضيئه الشمس الساطعة لشمال أفريقيا الأم. وكما قال أحد كتاب سيرته: «يتميز عالم كامو الحسي بأنه سميك وكثيف. يتفجر من كن الحجاب مثل فاكهة ناضجة»⁽²⁾.

(1) 30 th ed . Paris, NRF (1958), p. 33

(2) R. Quilliot, *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris (1956), p. 48.

ولعل بعض الأمثلة تكفي لتقديم فكرة عن هذه الصور المبكرة حيث يكشف تشخيص الظواهر الطبيعية وحوافز أخرى عن تأثير جلي بجيولوجيا⁽¹⁾. بعض هذه الصور وجيز ويقيم مشابة غير متوقعة لا غير: «يمكن أن نرى الشمس الجميلة الشفافة تسقط على الهوة المرتعشة للضوء مثل شفة رطبة» («الوجه والظهر»، ص 54)، «إن أجنحة الليل الملمدة ترفرف ببطء حولي» (نفسه، ص 70)، «دفقات الضوء الضخمة في أكوام الحجارة» («أعراس»، ص 11)⁽²⁾؛ «تفتح الجزائر في السماء مثل فم أو جرح» (نفسه، ص 53)؛ «صقلني لريح مثل هذه الصخرة البضاء التي دهها المد والجزر» (نفسه، ص 36) وفي مكان آخر يجد الرؤية نفسها، إلا أن المشاهدات أكثر تطوراً: «لقد عضفت في ثمرة العالم الذهبية وقلقت أن أشعر بعصيرها الحلو السائل بقوة على طول شفاهي» (نفسه، ص 92)؛ «الجماعة السوداء لشيوا Chenoua المتجذرة في القمم والمتقدة بإيقاع ثابت ومتأفل حتى تنقع في البحر» (نفسه، ص 12).

«في وسط النهار عندما تفتح السماء ينابيعها الضوئية في الفضاء الضخم والطنان، تبدو جميع رؤوس الشاطئ كأنها أسطول صغير على أهبة الإقلاع. هذه السفن الثقيلة من الصخر والضوء تهتز فوق ركائزها كما لو أنها تستعد للإقلاع نحو جزر من الشمس» («المينوتور Le Minotaure»، ص 66)⁽³⁾.

(1) See W.M. Frohock, "Camus. Image. Influence and Sensibility", *Yale French Studies*, vol. II, no. 2 (1949), pp. 91-9, esp. pp. 92f.

For an analysis of these early images cf. also S. John "Image and Symbol in the work of Albert Camus", *French Studies*, vol IX (1955), pp. 42-53, esp. pp. 42-5.

(2) New ed., Paris, Charlot (1939).

(3) هذه المحاولة المكتوبة سنة 1939 أعيد طبعها في كتاب الصيف، الطبعة السابعة عشر، باريس (1954).

يلاحظ أن الصورة في هذه الأعمال المبكرة يسيطر عليها موضوعان مستمر حولهما كثير من صور كامو المتأخرة: الشمس وبدرجة أقل البحر⁽¹⁾.

وفي كتابات كامو الناضجة يصبح هذا الشكل الاستعاري من التعبير أكثر صمتًا وتحفظًا، وفي بعض الحالات يبدو كأنه اختفى تمامًا، غير أنه يتزعج إلى البروز كلما كان السياق موثيًا. إن محاولة: «البحر عن قرب. يوميات سفينة» المكتوبة في 1953، على سبيل المثال، مرصعة بصور جريئة تختلف كثيرًا عن الاستعارات المبكرة حول موضوعات مشابهة

«الرياح ينظف بقوة البحر الذي يتحول إلى أمواج صغيرة بدون زيد... يزرع الرياح ماء الكاميليا... رمد مُرّ ودهني، لعب الآلهة، يسيل على طول الغابة إلى حيث الماء الذي يتفرق إلى رسوم تموت وتولد من جديد، شعر بقرة زرقاء وبيضاء، الدابة المنهوكة التي لا تزال تنجرف طويلًا خلف أثرنا» («الصيف»، ص 171).

«في منتصف النهار تحت شمس مُصمّة يكاد البحر المنهك يتحرك وعندما يتساقط على نفسه فإنه يدوي في الصمت. ساعة من الطهو والماء الشاحب. صفيحة معدنية كبيرة مائلة إلى البياض تنش. إنها تنش وتدخن وتحترق في النهاية. ستعود لتمنح الشمس وجهها الرطب، الآن في الأمواج والظلمات» (نفسه، ص 172-173).

«نمتُ نصفياً تحت شمس الثانية زوالاً عندما أبْقِظني ضجيج مرعب، رأيت الشمس في عمق البحر والأمواج تخيم على السماء المتوجة. ونجاة احترق البحر وسالت الشمس بقطرات متجمدة في حلقي» (ص 179-180).

(1) Cf. John. Loc. Cit., C A. Viggiani, 'Camus l'Etranger', *Publications of the Modern language Association of America* Vol. LXXI (1956). pp 365-87. pp. 877ff.

الفصل الرابع: نطان في أسلوب كامو

إن هذه الومضات السريالية أبعد ما تكون عن «درحة الصفر للكتابة». وهناك أيضًا عرض غني للمصور التي وردت في المسرحية الغنائية «حالة حصار» (1948) التي كتبها كامو حول موضوع الطاعون بطلب من جان لوي بارو Jean Louis Barault. وقد احتضى الكورس برجيل الطاعون، الذي يعتبر رمزًا للاستداد أو على نحو أخص، للاحتلال النازي لفرنسا، على الشكل الآتي:

«النصر جسد نساءنا تحت مطر الحب. هاهو الجسد السعيد والمضيء والساخن، عنقود سنمير حيث ينش الزنور. على مساحة البطن يقع حصاد الكرم. قطاف العنب يشتعل في فمة الصلور الثملة. يا حيي إن الرغبة تموت مثل فاكهة ناضجة، وفي النهاية تجري غبطة الجسد. وفي جميع زوايا السماء تشد الأيدي العجيبة زهورها يسيل نبيذ أصفر من ينابيع لا تنضب» (1948، ص 202-203).

لقد دفع التعارض اللافت بين مثل هذه المقاطع وبين الصفحات ذات الأسلوب الرزين في روايتي «الغريب» و«الطاعون» بعض النقاد إلى القول بوجود نمطين أسلوبيين عند كامو؛ أحدهما كان طبيعيًا بالنسبة إليه بينما كان الثاني يفرضه عليه الموضوع والانضباط الذاتي الصارم. لقد برهن سارتر على هذا الرأي بقوة في تحليل ثاقف لتفنية السرد في رواية «الغريب»⁽¹⁾، يلاحظ سارتر أن هناك تماثلًا لافتًا بين أسلوب كامو و«هيمنجواي»، لكنه يعتقد أن ذلك ناتج عن تأثير وليس مجرد تشابه عفوي. ومضى يقول: «إننا نعرف مسبقًا أن للسيد كامو أسلوبًا آخر، يتسم بالصرامة، ولكن حتى في رواية «الغريب» فإنه يرفع أحيانًا النبرة وحينذاك تتخذ الجملة مدى أوسع... عبر المحكي اللاهث لمبرمول، الملح بشفاقة تشرًا شاعرًا أوسع يتضمنه وهو ما ينبغي اعتباره نمط التعبير لشخصي للسيد كامو». لقد وجدت هذه الآراء صدى لدى عدد من النقاد، فقد تم الإقرار بأن في أعمال كامو نجد أسلوب ديكارت يحتل بل ويستدعي أسلوب شاتوبريان

(1) "Explication de l'Étranger" reprinted in *Situations I*, 4th ed., Paris (1947). pp. 99-121; pp. 113f.

Chateaubriand⁽¹⁾، وبأنه «يعتقد توازنًا بين أسلوب معين يقتضيه الموضوع وبين طريقته الشخصية العنانية في الكتابة»⁽²⁾، وبأن «عنايته الطبيعية» التي تخضع لمقتضيات الموضوع «تستمر في التردد تحت السطح وتنفجر أحيانًا من خلال مقاطع ذات قوة شاعرية حقبية»⁽³⁾.

لا شك أن لهذه الآراء نصيبًا كبيرًا من المصداقية، ولو أن قطبية أسلوبين، أحدهما طبيعي والآخر مفروض، قد يكون تبسيطًا فائئًا على المبالغة، ذلك أن تعامل النزعتين يتوقف على مجموعة من العوامل التي لا يمكن إفرادها كاملاً إلا في ضوء البنية الإجمالية لعمل محدد. وفي الوقت نفسه سنجد الصراع بين قوتين متعارضتين يولد إحساسًا بالتوتر يصعد من طاقة الأسلوب.

سأحاول في الصفحات الآتية دراسة هذا الصراع بين الأساليب من خلال صور روايات كامو الثلاث ومجموعة قصصه القصيرة «المنفى والملكوت». وعلى نحو ما كان الأمر مع جلد تتعدد المسألة بتدخل الراوي، الذي يحكي القصة، بين القارئ والكاتب. تروي الروايات الثلاث بواسطة ثلاث شخصيات مختلفة تمامًا: الموظف الجزائري ميرسول الذي يقتل عجائزًا تجميدًا لنظرية كامو حول العبث؛ وريو الطبيب الإنساني المتواضع الذي يرفض قبول عبثية الحياة ويساعد على تنظيم مكافحة الطاعون؛ ثم هناك المحامي المنحى كلامونس الذي نصب نفسه «قاضي التوبة» في حانات أمستردام. وفي القصص القصيرة فقط، باستثناء واحدة، يكشف المؤلف القناع عن أسلوبه الشخصي في الحدود الضيقة للجنس.

الفريق⁽⁴⁾:

لقد وضع كامو باختياره لميرسول راويًا لروايته الأولى⁽⁵⁾، نضه أمام بهمة صعبة لا تخلو من التحدي. ويبدو أن مراجع ميرسول يجعله غير مناسب للقيام بهذا

(1) A. Maquet, *Albert Camus on l'invisible etc*, Paris (1955), p. 104.

(2) P. Thody, *Albert Camus. A Study of his Work*, London (1957), p. 111.

(3) John, *Loc. Cit.*, p. 19.

(4) 238 th. Ed., Paris (1957).

(5) حول رواية مبكرة له غير منشورة انظر: G. Brée, *Camus*, New Brunswick (1959), ch. VII.

الدور، إنه تمجيد لنمط الإنسان العبثي. تختلف مواقف وردود مبرسول الخلقية والفكرية على حد سواء، عن مواقف وردود الأشخاص المألوفة، اختلافًا يضافي عليه طابع «الغريب». إن هذا العامل، أكثر من جبريمته الحقيقية، هو السبب الأساسي بأساتته، فهو غير مكترث ويعوزه الإحساس إلى درجة القسوة، فحتى الأحداث الرئيسية مثل وفاة أمه أو زواجه وبرقته المرتقبة، تخفق في إيقاظ مسباته، وعلى المستوى الفكري فهو أيضًا هامد وغير مهتم وغير قادر أو راغب في فهم تضمينات الأحداث ولا تحليل تجربة ما وتنظيمها في نموذج يكون له معنى. وفوق كل شيء فإنه إنسان «الها» و«الآن»، قادر على تسجيل أحاسيسه بوضوح وشفافية، لكنه غير قادر على إدراك الاستمرارية والتسلسل المنطقي، ويمش كناية في العالم المادي حيث لا يملك الأفكار المجردة لديه أي معنى، بحيث تطلب منه خيلته أن يتزوجها، يكون رد فعله مميزًا:

«فأحبتها أن ذلك كان سواء لدي، وأنا نستطيع أن نتزوج
إذا كانت تريد ذلك. وأرادت عندها أن تعرف إن كنت
أحبها، فأجبتها كما كنت قد أجبتها مرة، أن ذلك لا يعني
شيئًا وأني، بلا شك، لم أكن أحبها» (ص 190)⁽¹⁾.

إن عملية بناء سرد متناسك وصارم من المادة الخام التي قام بتسجيلها مبرسول ومنح شخصية كهذه لغة مستقلة بها، لم يكونا تجربة تعوزها القوة في شيء، لقد تم تحقيق التماسك باختيار الأحداث بأقصى حد من الاقتصاد بحيث تقود إلى ذروة محتومة، ثم بعد ذلك يلقي الضوء على تلك الأحداث من جديد من خلال وصف محاكمة مبرسول، إن مشكل اللغة لم يكن إشكالاً سلبياً خالصاً، أي أن المسألة لا تتعلق باحتزال اللغة إلى فرنسية مبسطة لأن مبرسول لم يكن أمياً ولا تعوزه الفصاحة، كل ما في الأمر أنه شخص عبثي. لقد أظهر كامو مهارة فائقة بمنحه للراوي لغة ليست فحسب متفقة مع عيشته بل إنها أيضاً تساعد القارئ على إدراك طبيعة هذه العبثية. ومن بين الوسائل المستخدمة منها ما هو دلالي

(1) «الغريب»، ضمن نصوص كامو، ترجمة عائدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت،

ومنها ما هو تركيبى. إن أسلوب ميرسول منقطع بعوزه الترابط، كما أنه يستخدم جملاً قصيرة ومنفصلة لا توجد بينها روابط مسببة. تمثل كل جملة وحدة مستقلة تعبر عن تجربة متميزة وقائمة بذاتها، وحسب صيغة سارتر الرائعة «لإن كل جملة من «الغريب» بمثابة جزيرة».

يسم النظام الزمني للحكي بطابع غير مألوف، حيث يعرض الحكي في الماضي المطلق الذي يسلب كل رؤية زمنية ويعمق انطباع اللائماسك وعدم الحسم. وتمثل الرتبة المقرطة التي تطبع للتركيب، لمعادل الأسلوبى الدقيق لرؤية ميرسول ووجوده المبهين. وعس هذا يقول سارتر «عندما نشعر في قراءة الكتاب، لا يبدو إطلاقاً أننا بصدد رواية، ولكن بالأحرى يتعلق الأمر بأنشودة رتيبة، وأغنية عربي عليها غُنة». وينسجم معجم «الغريب» انسجاماً تاماً مع التركيب، حيث تغلب عليه الألفاظ الملموسة ذات المجال المحدود، كما ينبر بالسطحية وانعدام اللون وتعموره التأثيرات التعبيرية وإثارة المعاني الإضافية.

ترى كيف تتوافق الصورة مع مثل هذا الوسط الأسلوبى؟ قد يبدو من الوهلة الأولى أنه لا مجال فيه للصورة إطلاقاً؛ ذلك لأن شخصاً مثل ميرسول لن يعبر عن نفسه بواسطة الاستعارة والتشبيه. وبالفعل تخلق أقسام كثيرة من الرواية من الصور باستثناء الصور المبتذلة. غير أنه بمجرد ما تقترب من دروة الرواية المتمثلة في إطلاق النار على «الشخص العربي» بالشاطئ الواقع خارج الجزائر العاصمة، ينحول الأسلوب فجأة ليصبح استعارياً، تتوالى فيه صور قوية، الواحدة تلو الأخرى، وتتركز كلها حول التجربة نفسها، كما تصور بعنف يذكرنا بفان كوخ، تأثير الشمس على ميرسول وتميز الصور الموجودة في الصفحات الأربع الحاسمة، التي يوازي عددها عدد بقية الصور في الرواية، بكثافة شديدة، إلى درجة أن بقية الصور تفقد دلالتها⁽¹⁾.

(1) Loc. cit., pp. 93ff.

لقد كان بروموك W.M. Frohock أول من لاحظ التوزيع الغريب للصور في رواية «الغريب»، فقد اكتشف وجود 25 استعارة متجسمة في ست فقرات مقابل 15 استعارة فقط في الصفحات الباقية التي يبلغ مجملها 83 صفحة

Cf also Cruckshank loc. cit., pp. 246ff, Renaud, loc. cit., pp. 293ff; Viggiani, loc. cit.

وقبل إمعان النظر في هذا النموذج الفريد من الصور، يجدر بنا النظر إلى الكيفية التي تم بها إعداد هذا التركيز للصور منذ الفصول المبكرة من الرواية. لقد تم بناء رواية «الغريب» بدقة حيث إن لكل عنصر دورًا يضطلع به، كما يشير إلى ذلك سارتر: «كل جزئية لها فائدة يتم الإمساك بها لتصب في مجرى المناقشة». نفس هذا الحرص والاقتصاد يدوان واضحين في طريقة تناول الصور. فمنذ البداية نجد سلسلة من الصور وإن لم تكن دائمًا لافته في حد ذاتها فإنها تساعد على تأكيد أن الشمس، أعني شمس شمال أفريقيا اللامعة والطاغية، تضطلع بدور مهم في القصة وأن الميرسول بالخصوص حساسية تجاه تأثيراتها.. وأول إعلان نواجهه عن فرط حساسيته ارتبط بالضوء الاصطناعي، عندما كان ساهرًا على جثمان أمه واشتعل النور فأحماه «نبهرت بدفقات النور المفاجئ» (ص 163)، وكذلك عندما استيقظ في وقت متأخر من تلك الليلة فأحس بألم في عينيه مما جعله يغلقها «وكان كل شيء، كل زاوية، كل اتحناء، يرتسم بصماء جارج للنظر» (ص 164) وتصح الصورة أكثر إلحاحًا في وصف الحر خلال مراسيم الجنائز: «كانت السماء قد امتلأت شمسًا وقد بدأت تنقل على الأرض.. الشمس الطاغية التي نحيل المنظر لا إنسانيًا ومنحطًا» (ص 168). ومع تقدم الموكب كان إحساس ميرسول بالدوران يزداد بسبب الشمس:

«وكانت تحيط بي دائمًا القرية نفسها المضاءة، المغمورة بالشمس وكان وهج السماء لا يُحتمل. وكانت الشمس قد فجرت القطرات وكانت الأقدام تنغرس فيها ونترك لبها اللهاج مفتوحًا، وفوق العربة، كانت قبة السائق، من الجلد الذي يغلي، تبدو كما لو أنها كانت قد جبلت في هذا الوحل الأسود. وكنت ضائعًا بعض الشيء بين السماء الزرقاء والسضاء ورتابة هذه الألوان، الأسود اللزج من الزيت المكشوف، وأسود الملابس الكدر، وأسود العربة المدهون» (ص 169).

في الوقت الذي شرع ميرسول صحبة ماري ورايمون في نزعتهم المعتادة، كان تأثير الشمس قوياً جداً إلى درجة كانت تبدو كأنها نصفه على الوجه: «وفي الشارع، كان النهار، المليء بالشمس بصفعي» (ص 195).

وماقتراب الذروة بصبح الإعداد أكثر كثافة، كان التركيز في هذه المرحلة على مظهر واحد من هذه الحانة وهو صعط وطأة حرارة الظهيرة على الشاطئ:

«كانت الشمس تهبط عمودياً تقريباً على الرمل.. ظللنا نحن مسمرين تحت الشمس.. وكانت الشمس الآن ساحقة وكانت تتكسر شظايا على الرمل وعلى البحر» (ص 199-201).

ونصل إلى النقطة الحاسمة عندما يخرج ميرسول وحيداً في نزهة على الشاطئ، حيث يلتقي بالشخص العربي الذي جرح رايمون بالسكين قبل ذلك بقليل، لقد كان ميرسول حتى هذه اللحظة مجرد متفرج سلمي على مسرحية يقوم بأداء أدوارها أشخاص آخرون وأما الآن فقد أصبح هو بطل المسرحية، وإنه لمن الأهمية البالغة أن توصف أحاسيسه على نحو أدق؛ لأنها وحدها الكفيلة بمساعدتنا على فهم سلوكه إذ بدونها يبقى مهتماً، غير أنه لا يمكن التعبير عن طبيعة هذه الأحاسيس وعما تحدثه من اضطراب وهديان بحالة العقل، تعبيراً كافياً إلا من خلال الاستعارة. هكذا إذن تصبح الصور عاملاً رئيسياً في تحفيز جريمة ميرسول.

قد يحتاج المرء إلى الاستشهاد بالصفحات الأربع الأخيرة من الجزء الأول لمكتاب كاملة لإبراز البنية الاستعارية للمقطع الذي يتمثل في الحركة التصعيدية التي تصل ذروتها في مجموعة من الصور الصارخة والعالية التركيز والكثافة ولقد أنحمت فيما بين هذه الصور أربع جمل قصيرة حقيقية حول طلفه الرصاصر الأولى التي تلتها أربع طلقات أخرى ويتهى الفصل الأول بنشيه بلاعي مناسب جداً يحفز التوتر العاطفي البالغ لمسياق «وكننت أربع ضربات موجزة أطرقها على باب الشقاء» (ص 205)، وعوض أن أصف بنية الصورة، سأحاول

فك الخطوط الرئيسية التي تتألف منها، فهناك أولاً انطباع الثقل والضغط الذي قام بدور مهم في الاستعارات الإعدادية، وتسم الصور التي تنقل هذا الإحساس بخاصية دينامية قوية. إنها تشخص الحرارة وتقدمها على أنها قوة معادية وهدامة:

«وأحس بجيبي يتفتح تحت الشمس وكانت هذه الحرارة
كلها تتركز عليّ وتعارض تقدمي» (ص 203)

«وكانت ساعتان قد مصتا ومع ذلك فالنهار لم يكن ليتقدم
قط. كان قد ألقى، منذ ساعتين، المرساة في محيط من المعدن
المغلي» (ص 204).

«ولكن شاطئاً رائعاً من الشمس كان يزدحم خلفي برمته»
(ص 205).

وتدور مجموعة أخرى من الصور حول «النفس الساخن» للشمس الملتهبة:

«وكلما كنت أحس لفحة الحرارة الكبيرة والملتبهة على
وجهي، كنت أركز على أستاذي وأشد على قصتي في جيبي
بنطالي، وأتوتر كلياً لأتصر على الشمس وعلى هذا السكر
الكثيف الذي كنت تصبه عليّ» (ص 203).

ويمكن ضم هذا الخافر إلى موضوع البحر الذي يعتبر موضوعاً مركزياً في
صور كاهو

«وعلى الرمل، كان البحر يلهث بكل تنفس أمواجه الصغيرة
السريع والمختنق» (ص 203)، «وبعث البحر بلفحة سميكة
ملتبهة» (ص 205).

غير أن لاستعارة المهيمة على المقطع ككل تتعلق على الأصح بالضوء بدل
الحر، والقارئ يعرف منذ وقت مبكر بأن لعيون ميرسول حساسية نحو الضوء
الشديد. ولقد تم استثمار هذه الحقيقة استثماراً كاملاً عبر سلسلة من الصور التي
تشبه الضوء الباهر بشفرة ملتبهة لامعة تلسع جبهته وأهدابه وتنقب عييه
المتألمتين:

دوعند كل سيف أشعة ينبثق من الرمل، أو من المصدف
المبيض أو من شظية زجاج، كان فكاي بنشجان» (ص
203).

«سحب العربي سكينه التي عرضها أمامي في الشمس.
ولطخ النور القصدير، فكان كشفرة طويلة لماعة تضربني في
الجبين» (ص 204).

«ولم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جيني، ومن
دون قمير، حد السكين اللامع المائل أبدًا أمامي، وكان هذا
السيف الملتهب يقرض أهداي ويقت عيني المتألمين» (ص
204).

إن هذه الصور بصفتها الهذيانة تقدم تبريرًا أو بالأحرى تفسيرًا سيكولوجيًا
لجريمة ميرسول وبدونها تبقى هذه الجريمة مجانبة مثلها في ذلك مثل قتل لافكاديو
لأميليه فلرريسوار في رواية «كهوف الغائبكان». ولربما كان «حد السكين اللامع»
حسب ميرسول لمرتبك والخائر، هو السكين نفسه، وتعا لذلك قد يكون إطلاقه
للسار فعلاً غريزيًا للدفاع عن النفس، وبالطبع يعد هذا تبريرًا ذاتيًا خالصًا لن يقبل
أبدًا في مجلس قضاء. وبالفعل فقد أدرك ميرسول بنفسه سخافة تفسيره حينما أقر
في المحكمة قتله لرجل بسب الشمس

«فقلت سرعة، وأنا أمزج الكلام قليلاً وأشعر بما لدي من
وضع مصحك، بأن ذلك كان من جراء الشمس» (ص
240).

غير أن مهارة كامو تضيف بعض المصداقية على هذا التفسير منظورًا إليه من
الداخل، أي من خلال عيون ميرسول ومدعماً بمجموعة من الصور القوية.

ثمة صور عديدة ترسم تأثير العمى لضوء الشمس: «الوهج الأحمر» (ص
203) و«هالة نغشي البصر» (ص 203) و«صورته كانت تراقص أمام عيني، في
الهواء الملتهب» (ص 204)، «وعندما سألت دفعة واحدة قطرات من اعرفق

المتراكم على حاجبي ميرسول فوق جبينه وغطتها بوشاح دائمي وسميك، لتصير عيناه عمياوين خلف هذا الستار من الدموع والملح» (نصه).

لقد صورت الشمس باعتبارها مطرا يعشي البصر مرتين في المقطع الحاسم، كان ذلك حينما شرع ميرسول في نزخته منفردا: «ولكن الحر كن شديدا حتى كان يشق عي أن أبقي جامدا تحت المطر المعمي الذي كان ينساقط من السماء» (ص 203).

وقبل إطلاقه النار نحيل أن السماء كلها انفتحت وأمطرت عليه نارا: «وخيل لي أن السماء كانت تفتح بكل اتساعها لكي تمطر النار» (ص 205).

وقد أدخل كامو صورتين سميتين قصيرتين لافتين لتكثيف التأثير المذهبان للمشهد برمته. «رأسي يطن من الشمس» (ص 203)، «ولم أكن أحس إلا صوج الشمس على جيني» (ص 204).

إن تكوين هاتين الصورتين السميتين مفيد، فهو يلقي بمض الضوء على الطريقة التي يشتغل بها ذهن الكاتب في هذه الأمور. وتظهر هاتان الصورتان مجتمعين في صورة واحدة في كتابه المبكر «أعراس»: «الرأس يطن من صوج الشمس والألوان» (ص 22) والصورتان ليستا أكثر من استعارة مراسلة متدغمة في سياق عايد وفي رواية «الغريب» تظهران منفصلتين عن بعضهما، وقد زاد الإحكام من قوة تأثيرهما، والأهم من ذلك أنها تقرمان بدور دينامي في الاندفاع المجتمعي للأحاسيس الطاغية التي أفقدت ميرسول ترازنه. ولقد لاءت صورة الصنوج بالخصوص على نحو جيد توضيح دروة العملية التصاعدية:

«لم أكن أحس بعد إلا صوج الشمس على جيني، ومن دون تمير، حد السكين اللامع المائل أبدا أمامي، وكان هذا السيف الملهب يقرض أهداي ويقب عيني المتألمتين. إذا ذاك ترنح كل شيء».

هناك أيضًا تعارض مؤثر بين الطنين في رأس ميرسول وصمت الظهيرة المطلق على الشاطئ، ولم يدرك ما قام بفعله إلا بعد إطلاقه لأول رصاصة. وقد تم هذا الإدراك من خلال ألفاظ فيزيقية، انسجامًا مع طبعه:

«وأدركت أنني كنت قد عدمت توازن النهار، وصمت
استثنائي لشاطئ كنت سعيدًا فوقه» (ص 205).

ويستمر تردد موضوع الشمس الاستعاري في صورة أو صورتين من القسم الثاني: «والأشعة الفجة التي كانت مسيل من السماء عن الرجاء وتنحدر في الغرفة» (ص 217)، «وفي الخارج بدت الشمس وكأنها تنفخ عند الكوة» (ص 219).

والجدبر بالملاحظة أنه في الطبعة الأصلية للكتاب أعقبت هذه الصورة صورة سرّوعة. «لقد سالت فوق جميع الوجوه مثل عصير جديد». وقد شطب عليها لمؤلف لاحقًا ربما لأنه وجدها ذات طابع زحرفي بارز⁽¹⁾.

ومن بين الصور المتبقية، تتميز عمرعة من الصور بخاصية شاعرية واضحة. وتظهر معظم هذه الصور في القسم الثاني حيث يوفر المزاج التأملي الاستبطاني الذي أحدثه الحبس سياقًا مناسبًا. ومع ذلك فإننا نجد في القسم الأول مقطعًا من هذا النوع في وصف منزل، حتى وإن كان التهذيب الذي لحقها قد أضعف من تأثيرها. لقد احتفظ كامو بلمحة استعارية لطيفة: «ومن أعماق قفص السلم كانت تبعث نفحة غامضة ورطبة» (ص 183)، إلا أنه ارتأى حذف الجملة الأخيرة من الفصل: «في قلب هذا المنزل المثلث بالنوم، صعد الأثين، يبطاء مثل وردة مولودة في الصمت» (طبعة 1942، ص 48).

هناك شيء من الشعر المكبوح في إثارة حياة السجن وفي العالم كما ينظر إليه من خلف القضبان:

«النهارات... من شدة التوتر بحيث تنتهي إلى أن يظفرو
بعضها على لبعض الآخر... كان هو بلا انقطاع المزم نفسه

(1) Paris (1942 ed.) p. 100.

الفصل الرابع نطان في أسلوب كامو

الذي كان يتشر في ذنراني... يرتفع ضجيج المساء من جميع طوابق السجن في موكب من الصمت» (ص 223).

«صراح باعة الصحف... وضجة السماء تلك قبل أن يتأرجح الليل على المرفأ، كل ذلك كان يؤلف لي مرة أخرى عطلط درب لأعمى كنت أعرفه جيدًا قبل أن ادخل السجن» (ص 235).

رئصن الجملة الأخيرة صورة استعملها كامو آنفا في «أعراس» عندما تحدث عن «هذه اللحظات القصيرة حيث تأرجح النهار في الليل» كما تحدث شكل أكثر شاعرية في «كاليغولا»⁽¹⁾ عن «هذه الدقيقة الباردة حيث تأرجح، دفعة واحدة، السماء التي لا تزال مليئة بالذهب، وتعرض علينا للحظة وجهها الآخر المقعم بالنحوم اللامعة» (الفصل الأول، الشهد الرابع عشر، ص 154).

وقد وضعت صورة أو صورتان مرتبطتان بمحاكمة ميرسول لتأكيد المظاهر الاجتماعية لعبثته المتمثلة في عدم فهمه وسوء توافقه مع المجتمع. إنه لا يستطيع التركيز حتى على ما يقال حول سلوكه: «بسبب جميع هذه العبارات الطويلة. وتلك التي لا تنتهي والتي جرى فيها الحديث عن روحي، أحسب بأن كل شيء كان يصبح أشبه بهاء لا لون له كنت أشعر فيه بالسوار» (ص 241).

إنه يحس أكثر من أي وقت مضى أنه عريب على محاكمته ذاتها، وقد كان انطباعه على هيئة المحكمة نموذجيًا:

«كنت أمام مقعد ترام، وكان جميع هؤلاء المسافرين الغفل يراقون القادم الجديد ليلاحظوا تفاصيله المضحكة. وكنت أعلم جيدًا أنها كانت فكرة ساذجة لأن ما كانوا يبحثون عنه هنا، لم يكن الشيء المضحك، وإنما كان الجريمة. على أن الفرق مع ذلك لم يكن كبيرًا. وعلى كل حال كانت هذه هي الفكرة التي راودتني» (ص 225)

(1) طبعة 59، باريس، 1947، كتبت المسرحية سنة 1935، ولم تنشر إلا سنة 1938.

وفي نهاية الكتاب يحدث تعبير في نظرة ميرسول أثناء حديثه مع قيس السجين، حيث بدأ يفهم فجأة ما كانت تعني الحياة بالنسبة إليه، ويدرك ذلك النوع الفريد من السعادة التي متحتها إياه. وقد انعكس هذا الوعي الجديد في التعبير الذي حدث في نبرة صوره^(١). وحينما سأله القيس عما إذا كان قد ظهر له وجه سماوي خارج ظلام ونزائنه أحابه: «ربما كنت، منذ وقت طويل، قد بحثت فيها عن وجه. ولكن هذا الوجه كان له لون الشمس ولهب الشهوة، كان وجه ماري» (ص 252).

وبصر القيس فيعقد ميرسول أعصابه ويصبح في وجهه مبررًا موقفه من الحياة، ويصب احتقاره على الدين والمعايير الخلقية المسلم بصحتها. ويحشر على صورة بسيطة لكنها توضح فلسفة الحياة التي اعتقها الآن باعتبارها عقيدته: «فمن أعماق مستقبلي، طوال هذه الحياة اللامعقولة التي كنت قد منحتها، كانت نسحة مظلمة تصعد نحوّي عبر أعوام لم تكن قد جاءت بعد، وكانت هذه النسحة تساوي لدى مرورها كل ما كان يقدم لي آنذاك في أعوام ليست أكثر وانعية من التي كنت أعيشها» (ص 254).

ويسرع الحرس في النهاية لكبحه، لكنه حينما بقي وحده من جديد، خيم عليه سكون كبير، وينتهي الرد بصوره تتميز ببساطة وبقاء كبيرين وتعبير عن طابع الروصوح الهادئ:

«وكان سلام هذا الصيف النائم يدخل فيّ رائعًا كأنه المد...
لكأن هذا العضب العظيم قد طهرني من الشر، وأفرغني من
الأمل، وأمام هذا الليل المحمل بالعلامات والنجوم، كنت
أنفتح للمرة الأولى على لا ميالة العالم. وإذا شعرت بالعالم
شبهًا بي إلى هذا، أخويًا في آخر الأمر، أحسست أن سبق أن
كنت سعيدًا، وأني كنت ما أزال سعيدًا» (ص 255).

(١) ينبغي الإشارة إلى أن (Loc. Cit. Viggiani) يعتبر الفصل الأخير من الكتاب قسمًا ثالثًا لتمييزه عن الباقي: «خير صحيح الحديث عن أسلوب «العريب». أد أسلوب ما أسمنه بالقسم الثالث يختلف جوهريًا عن أسلوب القسمين الأول والثاني» (رقم ١٩، ص ٨٨٥).

ويعتبر انظر عن التراكم الكثيف للاستعارات في نهاية القسم الأول، تبقى الصورة طفيفة ومتحفظة، إنها تشد الانتباه إليها فقط لأنها تتعارض مع أسلوب مرسول الذي تغلب عليه المباشرة. وقد يتساءل المرء عما إذا كان هذا القدر البسيط من الصور ينسجم بالعمل مع شخصية الراوي. يعتقد شارل بروشر أن رواية «العريب» قد تكون مكتوبة بشكل هاتق⁽¹⁾. ولعل إحساس كامو بضرورة تلطيف صورة أو صورتين يزكي هذا النقد.

لكي نرى الشكل من منظوره الحقيقي، وجب علينا التمييز بين مجموعات مختلفة من الصور. لقد رأينا بأن الاستعارات التي تصور أحاسيس وهذيان مرسول على الشاطئ تكون عنصرًا جوهريًا في تحفيز جريمته وهي تنسجم مع الدقة والوضوح اللذين أظهرهما دائمًا في تسجيل تجاربه الملموسة. والاعتبار نفسه يبرر الصورة المبكرة التي ترسم حالية مرسول تجاه الصرء والحر أما أسر الاستعارات والتشبيهات لشاعرية فهو يختلف شيئًا ما، وهنا أظهر المؤلف حذرًا شديدًا في تحفيز الصورة بالياق الذي ستعمل فيه. ومع ذلك فتحة إحساس بأن كامو وليس مرسول هو الذي يتحدث عن موكب من الصمم يرافق ضجيج الماء، وعن نعمة مظلمة تهب من المستقبل في اتجاه الحاضر، أو عن الدقات الأربع الحادة على باب النكبة. إن مثل هذه المقاطع هي التي أدت بسارتر ونقاد آخرين للقول بأن أسلوب كامو الشخصي كان أحيانًا ينسرب إلى لغة الراوي المختلفة تمامًا. ومع ذلك سيكون من التحذلق الإلحاح بشدة على هذه النقطة. فالصور مقيدة وغير متضاربة، ولعل القارئ الذي يلاحظ هذه الصور سيطمئن لوجود هذه الواحات الشاعرية في صحراء مرسول السردية.

الطاعون:

لم يراجع كامو في رواية «الطاعون»⁽²⁾ (1947) الصعوبات الأسلوبية نفسها التي واجهها في رواية «العريب»، فلقد وجد في الدكتور ريو الراوي، شخصية لا

(1) *Petite Histoire de la langue française*, vol II, p. 331.

(2) «الطاعون»، ترجمة د. كوثر عبد السلام البحيري، مراجعة د. محمد القصاص. وقد أحرنا تغييرات أسلوبية طفيفة بنصوص الترجمة العربية كلما دعا الأمر إلى ذلك.

تقيد أسلوبه كما كان عليه الأمر مع شخصية مبرسول، فالراوي هنا يتميز بفكر تحليلي واضح وطبع حساس يتعاطف مع معاناة الإنسان. ومع ذلك فقد كانت هناك صعوبة من نوع خاص ناجمة عن تصور ريو لوظيفته باعتباره راوياً. وكما يشرح ذلك في بداية الكتاب فإنه يكتب تاريخاً للرباء الذي أصاب وهران وهو ينظر إلى نفسه باعتباره مؤرخاً للأحداث معتمداً في ذلك على تجربته الخاصة وعلى بعض شهود العيان وكذلك على الوثائق المكتوبة. ولقد تقيد بهذا الموقف الموضوعي الذي فرضه على نفسه بدقة كبيرة للدرجة أنه لم يكشف عن هويته إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية. وهو يحيل على نفسه في السرد باعتباره ريو ويصل بالفعل إلى أقصى درجات الموضوعية حينما كتب ما يلي: «يبدو أن ريو يكتب»^(١). كما لو كان ينظر إلى نفسه من الخارج، وينعكس هذا الموقف العام على لحنه التي تتميز بالبساطة والرصانة. ونجد في منتصف الكتاب تعبيراً صريحاً عن نوع الأسلوب الذي يسعى إليه:

«كلا، فالطاعون لا شأن له بالصور الكبيرة المثيرة التي لاحقت الدكتور ريو في بداية الوباء، ولكنه كان، أولاً وقبل كل شيء، إدارة متزنة حاذقة تسير في أداء عملها على خير وجه. ولتذكر - من باب الاغتراب - شيئاً مما يرويه أو من أمكاره عن نفسه، فهو لم يشأ أن يعمل شيئاً نزولاً على حكم الأساليب العنية، اللهم فيما يختص بالحاحات الضرورية لتهايك الحكاية واتساقها» («الطاعون»، ص 231).

وحينما يكشف عن هويته يشرح ويبرر اختياره لنبرة الشاهد الموضوعي:

«لقد كان إدن في خير موقف يمكنه من رواية ما رآه وما سمعه، ولكنه حرص على أن يقرم بذلك بما ينمي له من تحفظ... ولما كان قد دُعي للشهادة بمناسبة إحدى الجرائم، فقد التزم بالتحفظ الذي يليق بشاهد حالص النية» (نفسه، ص 382).

(1) See Quilliot, op. cit., p. 179.

كما أن لديه ارتباطاً عميقاً من البلاغة ويغضبه استعراض العواطف المألوفة:

«... كانت تتفطر عليها عبارات الرثاء أو الإعجاب على
أمواج الأثير، أو على صفحات الجرائد، وفي كل مرة كان
جو الملاحم أو الخطب يثير ضجر الطيب. نعم، إنه كان
واثقاً من أن هذا التأيد غير مصطنع، ولكن لم يكن التعبير
عنه إلا باللغة التي اصطلاح الناس عليها عندما يحاولون
التعبير عما يربطهم بغيرهم من بني البشر» (نفسه، ص 176-
177).

إن تحفظ الراوي الطبيعي وتواضعه وتصوره لدوره الخاص وترقه إلى
أسلوب جدير بموضوعه، كلها عوامل تناعلت لإنتاج أسلوب صارم وخالٍ من
كل عناصر الترين، وأحياناً يقرب هذا الأسلوب كثيراً، في بساطته ومباشرة وفي
صياغته التعبيرية الحذرة والمتعمدة، من «درجة الصغر للكتابة» إن أسلربنا من
هذا الصنف لا يبدو ملائماً للصورة، وبالفعل فإن الصور في الرواية ليست وافرة
- بمعدل حوالي صورة في كل صفحتين - كما أنها - عموماً - ليست بارزة. وفي
لوقت نفسه يجب ألا نسيء فهم طبيعة موضوعية ريو، إنها لا تمنعه من لتطبيق مع
الأحداث التي يقوم بروايتها، وعلى نحو ما قال بنفسه مسترجعاً:

«حمله قلبه النبيل على الانضمام - بعد تفكير - إلى صف
الصحية، وأراد أن يجمع الناس، أن يجمع مواطنيه على
الحقائق الوحيدة التي يشركون فيها جميعاً، ألا وهي الحب
والألم والخنى وهكذا لم يكن هناك أمر من الأمور التي
أقلقّت مواطني إلا شاركهم فيها، ولا موقف من مواقفهم
إلا كان مرفقه هو أيضاً» (نفسه، ص 382).

لقد كان من اللازم أن نجد هذه المشاركة العاطفية القوية في الراجيدنا العامة
تعبيرها من خلال صور فعالة تبدو كأنها تغمر الحدود والقيود المألوفة التي
فرضها على نفسه. ويذكرنا هذا بما كتبه كامو في مدخل لطبعة جديدة للظهر
والوجه:

«إن بناء العمل الفني يستوجب استخدام هذه القوى الغامضة للروح، ولكن ليس دون مدها بالقنوت وإحاطتها بالسدود حتى يصعد الماء على الرغم من ذلك، ربما تكون سدود اليوم أيضًا عالية على نحو مفرط» (ص 30).

تتعلق صور كثيرة في رواية «الطاعون» ببعض مظاهر لوباء ذات ولغهم طبيعة هذه الصور يجب أن نتذكر الدلالة المركبة للوباء في الرواية. ويمكن تفسير الوباء من خلال مستويات دلالية متمايزة⁽¹⁾. فهناك أولاً المعنى الحرفي للمرض انتشار الطاعون الذي انفجر بوهران عام 1941. وتنتمي إلى هذا المستوى كثير من التفاصيل الطبية والإحصائية والإدارية التي تفانى ريسر في تدوينها وفي الوقت ذاته يمكن تفسير الوباء باعتباره الأليغوري، ويشد انتباه القارئ إلى هذا المعنى الأليغوري التصدير المقتبس من رواية «روبنسون كروزو»: «يتفنن لدى العقل تشيه نوع من السجن بنوع آخر منه، وتشبه أي شيء يوجد حقيقة بشيء غير موجود». وما يزيد اللبس تعقيداً انقسام هذا المستوى الأليغوري بدوره إلى مستويين تفسيريين. أحدهم سياسي والآخر ميتافيزيقي وأخلاقي. فعلى المستوى السياسي يمثل الطاعون الاحتلال النازي لفرنسا وأوروبا، ويمثل النضال ضد هذا الاحتلال رمزاً لحركة المقاومة الأوروبية ضد النازية. غير أن الدلالة المحازية للوباء أكثر شمولاً حيث تتجاوز حدود أزمة تاريخية محددة لتصبح رمزاً للبشر بشكل عام، موقظة بذلك مسألة مازق الإنسانية وموقف الإنسان في وجه عالم عبثي. وبهذا المعنى تأتي رواية «الطاعون» لتوسع وتعمق نظرية العبث التي شرحتها الكاتبة في رواية «الغريب» وقامت تحليلها في «أسطورة سيزيف».

قد يكون مغرباً التمييز بين المستويات الثلاثة في الصور المجتمعة حول موضوع الوباء، إلا أنه بينما تنتمي بعض أصناف الصور بوضوح إلى مستوى

(1) انظر بخصوص هذه النقطة كروكشاك J. Cruickshank في «فن الأليغوريا»، ملاحظة - الجزء XI (1957)، وانظر كذلك A. Noyer-Weidner ل:

"Das From problem der Pest von Albert Camus", Germanisch-Romanische Monatsschrift, vol XXXIX (958).

الفصل الرابع سلطان في أسلوب كامو

أحادي فقط - فمثلاً لا معنى للاستعارات الطيبة إلا على المستوى الحرلي - نجد بعضها الآخر ملتباً وينطبق على مستويين أو حتى على المستويات الثلاثة جميعها. ومع ذلك فإذا كانت البنية المحاذية للكتاب لا تنعكس عن قرب في الصور ككل، فإنها بالتأكيد تبقى واردة في تفسير الصور المفردة

وبمعجزة ما تم الطق بكلمة «الطاعون» لأول مرة استغرق ويسو في التأمل محدثاً من خلال النافذة في مشهد الأصيل المدهى بيها املاً ذهنه بصور مرموزة عن الوباء في التاريخ

«كان يرى خلال زجاج النافذة سماء الربيع الرطبة من ناحية، ومن الناحية الأخرى تلك الكلمة التي ما زالت تترن في الغرفة: الطاعون. ولم يكن هذه الكلمة المعنى نفسه الذي أراد العلم أن يضمنها إياه، ولكنها كانت تعني سلسلة طويلة من الصور الغريبة التي لا تتفق والمدينة التي يغلب عليها اللونان الأصفر والأشهب، تلك المدينة التي كانت في هذه الآونة متوسطة الازدحام... كان اطمئنان المدينة وهبوطها وعدم اشتراكها مما يباعد بكل سهولة بينها وبين الصور القديمة المعروفة للوباء» («الطاعون»، ص 51-52).

من بين هذه الصور التقليدية تندمج صورتان في الرواية وتطوران إلى رمز رئيسي، ويقوم بصيغتها الكاهن بانللو العالم اليسوعي الفصيح أثناء خطبة (وعظية) في جمع بكنيسة وهران بعد نهاية أسبوع من الصلاة، خطبة أوحى بها الاعتقاد بأن الوباء عقاب وتحذير أرسله الله إلى سكان المدينة، ويتم التعبير عن هذه الرسالة بصور ثلاثم شفتها المؤثرة مزاج المستمعين. أولى هذه الصور استعارة توراتية تقوم على ازدواجية معنى كلمة Fléau «مدراس» أو «وباء»:

«... فالعالم الآن بمثابة خزانة هائلة للغلال، ولسوف يضرب الوباء Fléau القمح البشري حتى يفصل منه القش

عن الحب، وسيكون القش أكثر من الحب، وعدد الطين
يدعوهم إليه أكثر من عدد الناجين» (نفسه، ص 121).

وتزداد قوة تأثير هذه الصورة بصورة أخرى اقتبسها بانلو من «الأسطورة
الذهبية The Golden Legend». تحكي الأسطورة أنه في أثناء وباء دمر روما
وباف و مدن إيطالية أخرى شوهد ملاك طيب بأمر ملائكا شريرا بضرب عدد من
البيوت برمحه، وكان يموت شخص في كل ست أصابته الضربة. ولقد استولت
هذه الصورة على خيال الكاهن بانلو، وكان يفكر مليا في تفاصيلها المثيرة ثم
يضمها إلى صورة المدراس إلى أن يندمج الاثنان في رؤية تنبؤية واحدة:

«انظروا إلى ملاك الطاعون هذا، إنه جميل جمال الشيطان وله
بريق كبريق الشر نفسه، وقد وقف فوق أسطح منازلكم،
وأمسك منه المني العصا الحمراء، ورفعها حتى مسرى
الرأس، في حين أن يده السرى تشير إلى أحد منازلكم، وقد
تكون مصممة في هذه اللحظة تشير إلى بابكم، وعصاه تدق
على خشب الباب، في هذه اللحظة أيضا يدخل الطاعون
بينكم، ويجلس في غرفكم متظفرا عودتكم... وهكذا
سوف يضربكم الطاعون كما يضرب القمح على جرن الألم
الملطخ بالدماء، ثم يلقي بكم مع القش» (نفسه، ص 122-
123).

واستمر الخطيب يضحك الصورة ولا يحل على مستمعيه بالتفاصيل:

«فصور قطعة الخشب الهائلة التي تلف أو تدور فوق المدينة
تخطط خبط عشواء، ثم ترتفع ثانية وقد لطختها الدماء،
وتستمر تبعثر الدم والألم الشري من أجل «بذر يتهي
بحصاد الحقيقة»» (نفسه، ص 123).

ومع قرب نهاية خطبته تابع الكاهن بانلو مرة أخرى صوره الرمح الملطخ
بالدماء: «وطريق الخلاص هو العصا الحمراء التي ترشدكم إليها ومدفكم

نحوها» (نفسه، ص 12). ولم يبد ريو من خلال استماعه إلى الخطبة أي تعاطف مع طريقة بالنر في التفكير، ومرد هذا ليس فقط عدم مشاطرة لمعتقدات الكاهن الدينية، ولكن أيضًا لأن قبول باننو للوباء مغاير لنظرة ريو بكاملها. ومع ذلك فقد أحس بافتتان عريب نحو صورة باننو الرؤيوية، وإتباته فكرة مدراس خفي يتحرك فوق هواء المدينة. وفي مناسبات عدة كان يتوقف لينصت إلى الصوت الحبيبي الذي يُحدثه الوباء. وبعد بضعة أيام عن الخطبة بداله وهو يغادر بيته ليلاً أنه يستمع إليه من بعيد: «وقد قرع مسمعه نوح من الصفير مبعث من مكان ما من السماء الحامكة فوق المصاييح، فذكره ذلك بالوباء الخفي الذي يهز الهواء الساخن بدون كلل» (نفسه، ص 129). وقد كان يسعى جاهداً حتى لا ينعذ إلى سماعه ذلك الصوت المنحوس، وقد أحس في وقت متأخر من تلك الليلة أن الأصوات المحتلطة التي تبعث من المدينة هي رد على هيس الوباء (نفسه، ص 130). وتعود هذه لصورة إلى الظهور بين الفينة والأخرى تيرها اصباغات سمعية أو بصرية

«لم يكن هناك إلا رخف آلاف من النعال الموصوعة بضبط
وفعها صفير الوباء تحت هذه السماء المثقلة» (نفسه، ص
238)

«وكانت طوائف الطير الصامتة الآتية من الجنوب تمر
بالسما على علو شاهق، فتتحرف عن حو المدينة كما لو كان
يبعدها عن مدراس Fléau بالمو، أعني تلك القطعة الخشبية
الغريبة التي تدور فوق المنارل وهي تبعث صميرها»
(نفسه، ص 239)

يتكرر رمز المدراس لآخر مرة مع نهاية الكتاب فيما كان الوباء على وشك
الاحتفاء وكانت أبواب المدينة التي بقيت معرولة مدة أربعين يوماً على وشك أن
يفتح من جديد، أصاب المرض صديق ريو ورفيقه تارو. وبينما كان ريو يشاهد
ليلاً «هذه المبارعة العنيفة مع ملاك الطاعون» عاودته مرة أخرى الصورة
المألوفة:

«وخيل إلى الطبيب ريو - الذي كان قد أصناه الأرق - أنه يسمع من أطراف السكون ذلك الصغير الهادئ المنتظم الذي لازمه طوال فترة الوباء .. وكان يبدو أن المرض الذي طرده البرد والأضواء والجهاهير قد هرب من الأعماق المظلمة للمدينة، ولجأ إلى تلك الغرفة الدافئة ليدد هجومه النهائي إلى بدن تارو المسجى بلا حراك. لم يعد الوباء يحتم على سماء المدينة، ولكنه كان يرسل صفيره في هواء هذه الغرفة الثقيل. إنه هو نفسه الذي كان ريو يسمعه منذ ساعات. كان من الضروري أن تتوقع له التوقف ها أيضًا، وأن يعترف هنا أيضًا بهزيمته» (نفسه، ص 362-363).

من بين الصور المتعددة التي تصف الوباء في كل مظهره، هناك مجموعة كبيرة تهتم بوصف أعراضه المرضية. وكما ذكر آنفاً، تحين هذه الصور الطبية على الوباء بصعته الحرفي مقدمة إياه باعتباره مرضاً محدداً يتميز بمجموعة من الأعراض ويمراحل تطوره: «وفي أسفل العنق... تشكلت ما يشبه عقدة من الحشب» (ص 21)؛ «وقد بدأ أحد أورامه يبعث التشنج، ثم انفجر كما تنفجر الثمرة العظيمة» (ص 45). وفي الوقت نفسه بإمكان هذه الصور أن تساعد في تأكيد ما ينطوي عليه الوباء من تضمينات ميتافيزيقية وأخلاقية. فمن خلال واقعتها الصارخة وحده طابعها الحسي تجمع هذه الصور القارئ بعف وجهاً لوجه أمام قساوة عالم عبثي. وأبرز مثال على هذا، وفاة الأب الصعير للقاضي أوثنون، وقد وصف هذا المشهد بجدارة باعتباره «إحدى الصفحات البالغة الذروة في الرد، زينة وردية كنية دامية»⁽¹⁾. لقد اجتمع كل من ريو وتارو ويانلو وباقي الشخصيات الرئيسية إلى جانب فرش الصبي متطلعين بخوف إلى آثار اصل Serum الجديد متبعين كل طور من صراع انطلق ضد الموت الذي يمثل أكر عار لأصحاب مذهب اللاأدرية Agnosticism وأكر تحذراً بالنسبة إلى الإنسان المؤمن. وقد تم تصوير الاحتضار في صور أساسية تخيل المرض كأنه ربح عنيف أو موجة عاتية:

(1) R. de Lunée, *Albert Camus*, Paris (1951), p. 66-1.

«وفي تلك اللحظة أخذ الطفل يتلوى من جديد، كما لو
كانت أفعى قد عضته في معدته، وراح يئن أنيناً خافتاً. وظل
هكذا ثواني عديدة، غائر الجسم هريسة للرعدة
والاهتزازات التشنجية كما لو كان هيكله النواهي ينحني
تحت ضغط ريح الطاعون العاتية ويتحطم تحت نوبات
الحمى المتكررة. وانتهت تلك الأزمة وبدأ الطفل يسترخي
قليلاً، وبدأ أن موجة الحمى قد انسحبت وتركت يلهث على
شاطئ رعب مسم قد تشابهت فيه الراحه والموت، ولما
عاودته موجة الحمى من جديد للمرة الثالثة وبعثت في
جسمه شيباً من الاضطراب، تور العنقل حسمه وتراجع إلى
نهاية الفراش وسط آلام اللهب الذي يحرقه...»
(«الطاعون»، ص 273).

وتنتهي الفقرة بصرة مرعه: «وبدا وسط سريره المخرب كما لو كان مصلوباً
غريب الشكل» (ص 273).

وهناك أيضاً تركز أكبر لمصور الطبية التي كان لها دور في وصف وفاة تارو
وإذا كانت تقوم هذه الصور، إلى حد كبير، على الخواطر نفسها، التي يقوم عليها
وصف ودة الطفل، فقد تم إنجازها بتفصيل أكثر وأضيفت إليها عناصر جديدة
فقد تم وصف المراحل المتعاقبة للأزمة من خلال صور تجمع بين الدقة الطبية
والنبرة العاطفية:

«وبدا صدره كما لو كان يردد كل أنواع الضوضاء التي
تصدر من مصنع حدادة يقع تحت الأرض... ولكن نوبة من
نوبات الحمى كانت قد أخذت تمحرج في حلقه، فغطت عل
الكلمات التي كان تارو يحاول النطق بها» (ص 360).

«تحت موجات الحمى الدائبة الحركية عادت الانسامة
العنيدة مرة أخرى... وفجأة اندفعت موجات الحمى حتى

وصلت إلى جبينه كأنها قد حرقت سدًا داخليًا» (ص 363-365).

«لقد توقفت العقد عن التورم، ولكنها مازالت هناك صلبة كالصامير المحواة الغائرة في تحويف المفصل» (ص 366).

وحينما وصل إلى نهايته، انحرف الكبح الذي مارسه ريو على نفسه، ووجدت مشاعره منفلاً في تراكم مجموعة من الصور المتقدمة:

«لقد أخذت العاصفة التي كانت تهز هذا البدن في نفضات تشنجية تضيئه بومضات من البرق تندد بالتدريج، وكان نارو يهيم ببطء وسط هذه العاصفة كالريشة في مهب الرياح، ولم يعد ريو يرى أمامه سوى قناعاً عديم الحركة اختفت منه الابتسامة إن هذا الهيكل البشري الذي كان جد قريب منه بدا كأنه قد انهالت عليه ضرباً عصا حديدية، واحترق بنار شر فوق طاقة البشر وتلوت أعضاؤه تحت تأثير رياح السماء الحاقدة جميعها، فراح يفرق ناظره في مياه الطاعون دون أن يكون في مقدوره فعل شيء لإنقاذه من الغرق. بل كان عليه أن يقف مرة أخرى على ضفة النهر خاوي اليدين معصور القلب بلا سلاح وبلا معين أمام تلك الكارثة وأخيراً تفجرت من عينيه دموع العجز لتمنعه من رؤية تارو وهو يلتصق فجأة ناحية الحائط ويلفظ أنفاسه في أنه جوفاء، كأن وترًا رئيسيًا قد انقطع في مكان ما بداخل جسمه» (نفسه، ص 367).

ويبدو المرض في مظاهر متنوعة من خلال الصور العديدة التي تتجاوز الأعراض الطبية للوباء حيث يقوم عدد كبير منها على التشخيص personification.

إن مجموعة كبيرة من هذه الصور التي تعود أهميتها إلى تضميناتها بدلاً من خصائصها الجوهرية تصف تقدم المرض وتراجع بلغة العمليات العسكرية. ومن

المعقول جدًا ربط هذه الصور بالوباء في معناه الحرفي أو استعاري. غير أن بالنسبة إلى القارئ الفرنسي المعاصر قد تقوم الإحالات المتوالية على الاحتلال العسكري بتحويل هذا المظهر من الوباء إلى رمز الحكم النازي^(١). وتتميز مراحل تطور المرض المختلفة بمئات الالام العسكرية ملائمة: «أخذ الوباء يستجمع كل قواه لكي ينقض على المدينة ويستولي عليها هائلاً» (ص ١٧٨)؛ «استمر الطاعون يمسك بالمدينة منطوية على نفسها» (ص ٢٣٩)؛ «... عدم الاكتراث الشارد الذي نتصوره لدى المقاتلين في الحروب الكبرى عندما ينهكهم العمل ولا يعودون يبالون إلا بعدم لتقصير في أداء واجبهن البومي دون أمل في الموقعة الحاسمة أو في يوم المدينة» (ص ٣٤٠).

يتم تحليل أقوال الوباء من خلال مجموعه من الاستعارات العسكرية التي يذهب البعض منها حدًا بعيدًا في تشبيه الوباء بالإسار:

«كان الناس يرونه على هذا النحو لا هنا أو مدفعًا فلا يسمعون الاقتناع بأن الوباء يتفكك لتوتر أعصابه، أو لإمهاك قواه، وأنه بدأ يفقد سيطرته على نفسه وراح في الوقت نفسه يفقد نظامه الرياضي الساحح الذي كان السبب في قوته... كان واضحًا أن الطاعون قد أصبح بدوره مطاردًا، وأن ضعفه المفاجئ كان السبب في قوة الأسلحة المعلولة التي كانت توجه إليه حتى الآن... فقد أخذت العدوى تراجع على طول الخط، أما بلاغات الإدارة التي كانت تشير في أول الأمر أملًا حفيًا بتعثر خجلًا، فقد انتهت بأن أكدت في دهن الجماهير الاعتقاد بأن لنصر قد أصبح مضمونًا، وأن المرض أخذ يخلي مراكزه» (ص ٣٤١-٣٤٢).

تذكر كثير من عناصر هذه الفقرة بالوضع الذي كانت عليه فرنسا في صيف ١٩٤٤، غير أنه مع استئناف القراءة ندرك من خلال تغيير دقيق في الصور

(١) يتم تصوير هذا الشخص والألبوربا السبابة في مسرحية «حالة حصار» L'Etat de

siège حيث يطهر الطاعون فوق الخشبة كمدى الشخصيات الرئيسية (١) p. 261 fin

العسكرية بأننا شرعنا في الانتقال من مستوى مجازي إلى مستوى مجازي آخر: من محاربة شر معين إلى مكافحة الشر بشكل عام:

«ولقد كان من الصعب التأكيد بأن الأمر يتعلق بانتصار حقيقي، وعلى أية حال كان الناس مضطرين إلى الاقتصار على القول بأن المرض يبدو كما لو كان قد رحل إلى حيث أتى، ولم تكن خطة المقاومة التي رسمت له منذ البداية قد تغيرت، ولكنها أصبحت الآن عاجزة بعد أن كانت بالأمس غير ذات جدوى. كان ينجّل إلى الناس أن المرض قد خارت فواه من تلقاء نفسه، أو أنه أخذ يتراجع بعد أن حقق غاياته، إن مهمته كانت قد انتهت بشكل ما» (نفسه).

بالنسبة إلى ريو الذي سهر أمام جثمان صديقه فإن هذا الصراع ينتهي بشعور الهزيمة:

«كان ذلك لصمت نفسه مهما كان مكانه، الترقع نفسه الخاشع، الاسترحاء نفسه الذي يتلو الهزيمة... حتى أن ريو أخذ يشعر بأن الأمر يتعلق هذه المرة بالهزيمة النهائية، الهزيمة التي تضع خاتمة للحروب، والتي تجعل من السلام نفسه مصدر ألم لا علاج له» (نفسه، ص 367-368).

وحتى في خضم احتفال الناس بتحرير المدينة كان ريو يعلم أنه ليس هناك نصر نهائي للصراع وأن أصل الرباء لا يموت، وأن سعادة البشر دائماً مهددة. وينتهي أخباره بصورة مشؤومة ستبقى عالقة بذهن كل قارئ حصيف:

«كان يعرف... أنه ربما يأتي يوم يوقف فيه الطاعون فترانه، ويبحث بها إلى الناس من أجل شقائهم وتعليمهم، لكي يختطفهم الموت من بين أحضان مدينة سعيدة» (ص 292).

كما علمنا من قبل، لم يعتد ريو أن يقدم تجاربه بشكل درامي، ومع ذلك فإن له القدرة على تبليغ خاصية الدرامية لبعض المشاهد الحياتية في مدينة ألم بها

الوباء، وذلك من خلال نرات لفته المقيدة. لقد حدث يوماً أن سقط أحد المعنيين على الخشبة خلال عرض أوبري فشرع الجمهور يغادر المسرح في البداية بهلوه وصمت، ثم بعد ذلك بسرعة مدعورة بينما بقي تارو ورفيقه «بمفردهما في مكانها وجهاً لوجه أمام صورة تمثل حياتهما في ذلك الحين؛ ما هو ذا الطاعون على المسرح في صورة مثل مهرج عديم التوارن، وما هي فاعة المسرح تفص بمظاهر ترف أصبح غير ذي جدوى من مراوح نبيتها صاحباتها، وقطع «دنتلة» تنطوي ظهور المقاعد الحمراء»⁽¹⁾ (ص 254).

من بين المقاطع الأكثر علوقاً بلهن القارئ تلك الفقرة التي تصف إجراءات نقل الموتى. فحينما تزايد عدد الضحايا بصورة كبيرة وأصبح يغلب حتى على أسرع عمليات الدفن، كان الصحايا ينقلون ليلاً في عربات مهجلة إلى محرقة نديمة نفع خرج حدود المدينة. لقد تمت رواية هذه التفاصيل بطريقة عملية متمممة، تقدم ثناء ساخراً على فعالية الإدارة في تنظيم العملية بكاملها. وقد تم إحياء هذه الرواية العارية بواسطة لمسة أو لمستين خياليتين:

«وهكذا بدأ الأهالي... يرون في كل ليلة قوافل غريبة من عربات الترام تخلو من الركاب، وتفرع أرض الكورنيش مطلة على ماء البحر بوضائها المعروفة... ولكنهم ظلوا يحسون برائحة آتية من الشرق تذكرهم بأنهم يعيشون تحت نظام حديد وبأن نيران الطاعون ما لبثت تلتهم قريباً كل مساء» (ص 229-230).

وتتكرر هذه الصورة التي تعيد إلى الذهن ذكريات الحرب الأخيرة الأكثر مأساوية غير ما مرة:

«نيران الفرح التي كان يشعلها الطاعون في سعادة لم تكن تفتأ تزداد احترقاً في فرن إحراق (الكائنات البشرية الكبير)» (ص 299).

(1) الحديث نفسه يتكرر في (مسرحية) «حالة حصار».

«احتدمت نار الطاعون في صور مواطنينا وأشعل أنونه،
وملأ المعسكرات بظلال خاوية الأيدي، ولم يكف عن
التقدم بمشيته الرتيبة وصبره الطويل» (ص 329).

ومع ذلك فقد أحس ريو بضرورة تأكيد أن عنصر الوباء لم يكن درامياً ولا
مثيراً في أي شيء:

«وذلك لأنه لا شيء أبعد من الوباء عى الطنين، ولأن
المصائب الكبرى تتسم بالرتابة ولو لم تكن كذلك إلا لطول
أمدّها والواقع أن الذين عاشوا أيام الطاعون المروعة
يذكرون جيداً أنها لم تكن تبدو كآلسنة اللهب عاتية لا نهاية
لها، بل كأقدام تطأ الناس سطء فتحطم كل شيء في طريقها»
(ص 231).

وبالطبع فإن مختلف الصور المستوحاة من الطاعون تلونت بموقف التكلم أو
الكاتب من الوباء. ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحاً حينما نقارن بين خطبة بانلو
الأولى التي تميزت بقوة وفتالية صورها وبين خطبته الثانية التي تميزت بمزاج
إنساني مقهور ومتحير، وتتخللها فترة أصبح فيها الكاهن عضواً نشيطاً في
«الوحدات الصحية»، أي منظمة تارو التي تتكون من المتطوعين لمحاربة
الطاعون. كما أنه امتز من أعماقه عند وفاة ابن أوتون. فإثناء استماعه للخطبة
الثانية التي ألقى في جمع أقل عدداً، أحس ريو بأن بعض أفكار الكاهن أقرب ما
تكون إلى المهرطقة، وقد لاحظ أيضاً أنه بدلاً من مخاطبة جمهوره بصيغة جمع
المخاطَب vous كما فعل في المرة السابقة، فإن بانلو الآن يطابق بيته وبين الجمهور
باستعماله لصيغة جمع المخاطَب nous

تستهل الخطبة بصورة تُظهر، في لغة بسيطة ومألوفة، إلى أي حد أصبح الوباء
جزءاً من الحياة اليومية لسكان وهران:

«وقد بدأ بأن ذكر الناس أن الطاعون يقيم بيننا من أشهر
طويلة، وأنا الآن قد عرفناه أكثر من ذي قبل؛ لأننا رأيناه

مرارًا يجس إلى مائدتنا، أر بجانب فراش من نحبهم، ويسر
بجوارنا، ويتنظر قدرنا إلى مقر عمتنا. الآن إذن يمكننا أن
نلقى بصدر أرحب ما يوسوس به إلينا دون انقطاع...
(ص 233).

ثم يعود الكاهن إلى موضوعه الرئيسي المتعلق بمسألة أخلاقية مؤلمة، نتجت
عن عذاب وموت طفل بريء. إن هذا أكبر اختبار للإيمان المسيحي: بإدارة ظهره
للحائط فإن له أن يختار بين الفول الشامل أو ارفض الشامل، ويواصل بالتلو
زخرفة صورة الوباء كما لو أنه جدار

«أما فيما عدا ذلك من أمور الحياة، فإن الله قد يمسر لنا كل
شيء ولما لم يكن للدين أي فضل في هذا المجال. أما هنا فإن
الله - على العكس من ذلك - قد وضعنا رجتنا لوجه أمام
البلاء. وهنا نحن الآن أمام سور الطاعون السامق ويجب لنا
أن نعثر في طلاله المميتة على فائدتنا، ورفض الأب بالتلو أن
يخلع على نفسه الممزات المبسورة ما يسمح له بتسلق
السور... كلا، فيبقى الأب وجهًا لوجه أمام المشكلة وفاءً
لتلك المارقة التي يعتبر الصليب رمزًا لها، سيقى رجتنا
لوجه أمام عذاب طفل» (ص 285)

وبعد إلحاحه على مستمعيه باتخاذ أصعب الاختبارات، اختيار القول سل
والترحيب برادة الله المتعذر تفسيرها، بادر الأب إلى تنخيص مذهبه في بعض
الصور الوجيزة والبسيطة:

«يجب أن نسارع إلى خضم ذلك الذي لا يمكن قبوله،
والذي أرسلت إلينا الأقدار؛ لأنه وحده الذي يمكننا من
الاختبار. إن آلام الأطفال خبزنا المر، ولكن لو لم يوجد هذا
الخبز لكان من الممكن أن تلقى فرسنا حنقها المعنري...
وهذا هو الإيمان الفاسي في بطن الناس، وهو الإيمان الحاسم

في نظر الله الذي ينبغي أن تقترب منه. فأمام هذه الصورة
«بروعة يجب أن تتساوى جميعاً، وعلى هذه القمة سرف
يحتل كل شيء ويتساوى كل شيء»، ومن ينبوع الظلم
الظاهري تنفجر العدالة» (ص 287-290).

لقد سقط الأب بانلو مريضاً مدة قصيرة بعد هذه الخطبة ورفض أن يطلب
الطبيب وبقيت أعراس مرضه غامضة إلى النهاية. وبعد وفاته صُنفت حالته
ضمن الحالات «المشكوك فيها»، وهو وصف يوافق مأزقه الذي ظل بدون حل.

إن الصورة التي يلخص فيها بانلو موقعه من الوفاء ورؤيته له كما لو أنه سور
هي جزء من حافز استعاري أوسع. ففي عدة مناسبات كان سكان وهران
يصورون كأنهم محاصرون بين حدران سجن فسيح معزل عن العالم الخارجي
وحتى عن أقرب الناس إليهم. إن هذه الفكرة أسامية بالنسبة إلى البنية المحازية
للكتاب، ذلك أن القارئ يعلم من خلال تصدير الكتاب أن الكاتب يحاول أن
يمثل لنوع من السجن بنوع آخر، وحتى قبل عزلة الطاعون التي أملت بوهران،
كان هنا شيء ما في هيئة المدينة وجوهاً يمكن أن يسبب شعوراً بخوف مرضي من
الاحتجاز.

يلاحظ الراوي في الصفحات الأولى أن الموت في وهران «أمر غير مريح».
ففي مدينة غير جذابة في ذاتها، متعجرة بالنشاط، يشعر المرء بالموت وحيداً وهو
مسجون وراء مئات الحدران المتفرعة بالحرارة. إن مدينة وهران الواقعة على نحد
لها شكل حلزوني بمنفذ صغير على البحر.

«وقد خيم على المدينة - التي بنيت فوق هضبة على شكل
قوقعة - نوع من الخمول الحزين، وراح كل من يقبعون
وراء تلك الجدران الطويلة المتداعية، أو يجوسون خلال
الشوارع ذات المعارض الزجاجية التي يعلوها التراب، أو
يتكدسون في عربات الترام ذات اللون الأصفر القذر،
يشعرون كما لو كانوا سجناء نحت هذه السماء» (ص 40).

ومن الثبر للاهتمام أن كامو كان قد سبق أن وصف وهران بالعاظ مماثلة إلى حد بعيد وذلك في وقت مبكر (1939):

«بجد مدينة وقد بنيت ملتفة حول نفسها، على منحدر حلزوني. إن وهران بمثابة جدار كبير دائري وأصفر تغطيه سماء صلبة» (المنوتور، ص 29).

حينها تُعلن حالة الطوارئ وتفرض عزلة أربعين يوماً على المدينة، يدرك الناس تدريجياً أنهم سجناء مطوقون بجدران لا يمكنهم ختم أقدامهم. فقد مكنتهم خطبة بانلو الأولى من الوعي بمازقهم:

«كل ما في الأمر أن الخطبة قد قربت إلى قلوب البعض تلك الفكرة التي كانت لا تزال غامضة، وهي أنهم مقضي عليهم بسجن لا يمكن تصور مداه من أجل جريمة غير معروفة. وإذا كان البعض قد استمروا في حياتهم البسيطة، وتكيفوا بحياة المعزل، فقد ظل لبعض الآخر - على العكس من ذلك - لا يفكر إلا في الهرب من هذا السجن... فجأة تهبوا إلى هذا النوع من الحجر تحت سماء بدأ صيفها يلفحهم بحر، وحينئذ تولد عندهم شعور غامض بأن هذا السجن الضيق يحدد حياتهم بأجمعها» (ص 128).

إن ريو وهو يستمع إلى ضجيج الليل وهسهسة المدراس الخفي في السماء، كان له إدراك واضح على نحو غريب بحبس المدينة وعزلتها: «وفي تلك اللحظة بالذات تمثل أمامه بوضوح صورة المدينة التي تمتد تحت قدميه، وصورة الصيحات المروعة التي تكتبها في ظلام الليل» (ص 132).

وتعريض جدران السجن بحجاب غير شفاف يحيط بالمدينة التي أصابها العدوى، يعطّر تنويع خفيف حول الموضوع نفسه:

«فلقد حدث في الواقع بعض التعزق في الحجاب الكثيف الذي كان يحيط بالمدينة منذ أشهر، وأصبح كل منا يستطيع

أن يلاحظ أن التمزق يزداد اتساعاً وأن الناس سوف
يتمكنون أخيراً من التنفس» (ص 343).

وعند نهاية المحبة تدر لآخر مرة فترات الحبس الطويلة وصور مروعة عن
الطاعون^١

«ذلك السجن الذي يجلب معه نوعاً من الحرية البشعة
بالنسبة لكل ما لم يكن حاضراً ، ذلك الشعب الذي ضرب
عليه بالحذر، والذي كان يذهب منه كل يوم جزء - في
شكل كومة - إلى الآتون. فما يلبث أن يتحول إلى دخان
دسم بينما ينتظر جرء آخر دوره مكبلاً بأصفاد العجر
والخوف» (ص 372).

لقد وُصف جر وهران في أثناء الوباء بواسطة عدة صور لافتة، فقد كانت
حرارة أصل الصيف وسكونه ملتبس بتهديدات غامضة:

«كان الجو قد أخذ يعمس عمله في المدينة تحت سماء ثقيلة...
كانت هذه إحدى الساعات التي يبدو فيها الطاعون كأنه
معتجب، وكان من الممكن أن يكون هذا الصمت - هذا
الموت الذي يدرك لألوان والحركات - ناشئاً من فعل
لصيف، أو من فعل الوباء؛ فلم يكن يدري أحد ما إذا كان
الهواء ثقيلاً من جراء ما يحمل من أخطاره، أم من الغبار
والقيظ المحرق» (ص 180-181).

وأثناء الليل يسرع الناس في العودة إلى بيوتهم أو بالذهاب إلى المقهى حيث لا
يسمع شيء في الشوارع سوى عزيف الرياح:

«هذه المدينة المقفرة الصغيرة المغبرة، المتشعة بروائح البحر،
الغاصة بصرخات الريح، نثر أنين جزيرة نعمة» (ص
216).

وتكون وهران في الليالي المقمرة باردة وساكنة كأنها مقبرة واسعة خالية من
أي علامة تدل على الحياة:

«وحيث لم تعد المدينة الكبيرة الصامتة سوى مجموعة من
المكعبات الضخمة الميتة، ومن بينها تماثيل تذكارية صامتة
لمصلحين طراهم النسيان، أو لعظماء غابرين قد دكوا إلى
الأبد في قوالب من برونز، وأصبحوا هم وحدهم
برجوههم الحجرية أو الحديدية المزينة - الذين يشيرون في
أنفسنا صورة أصابها الانحطاط لما كان عليه الإنسان. كانت
هذه الأوتان النافذة تتربع تحت سماء كثيفة في ميادين لا حياة
فيها، وتبدو كما لو كانت دواباً تخلص من الحس تتقدم لنا
بذلك صورة لا بأس بها لذلك العهد الجاهل الذي بدأنه، أو
على الأقل صورة له في مرحلة نضوجه، صورة مقبرة أخرى
فيها الطاعون والحجر والليل كل صوته» (نفسه، ص
221).

وفي تشبيه عادي جداً تصور المدينة مثل قاعة انتظار كبيرة يتجول فيها الناس
دون أن يكون لهم أي هدف محدد:

«كنت نراهم الآن في أركان الشوارع، وفي المقاهي، أو لدى
أصدقائهم شاردي الذهن جامدي التعبير، تنطلق نظرات
عيوهم في سطورهم من سأم، وهكذا غدت المدينة كلها
تحت تأثيرهم كما لو كانت قاعة انتظار» (ص 243).

ثمة صورة أو انسان تشخصان المدينة وتصوراتها من خلال الفاظ بشرية أو
حيوانية: إن موت آلاف الحرذان كان ينذر بمقدم الطاعون وهو ما أوحى
بامتعارة تجسبية، Antropomorphic metapho ذات نكهة طيبة قوية:

«وكانت الأرض التي أقيمت عليها منازلنا تبدو كأنها قد
أخرجت أثقالها، وما كان ينخر جوفها من سرطانات

وقروح. ولتصور دهشة مدينتها الصغيرة - التي كان يسودها الهدوء حتى الآن - وقد اضطرب أمرها في بضعة أيام كما لو أنها كانت رجلاً في صحة جيدة ثم أخذ دمه الكثيف في العيان على حين غرة! (نفسه، ص 19).

لقد تم وصف ارتداد الطاعون في صورتين تذكرنا بطريقة جبرنو التي اتبناها كامرئى كتاباته المبكرة. في هاتين الصورتين، ثم تشخيص بطلاني الدراما، وهما المدينة والرباء

«لكن المدينة كانت في هرج، فعادرت تلك الأماكن المغلقة المظلمة الجامعة التي أنشبت فيها جنورها الحجرية وأخذت تسير حاملة ما تبقى لها من أحياء... ولكن في اللحظة التي بدا فيها أن الطاعون يبتعد ليعود أدراجة إلى الحجر المجهول الذي خرج منه في صمت» (ص 347-348).

تدور معظم الصور في رواية «الطاعون» حول الموضوع الرئيسي. ومع ذلك فإننا نجد أحياناً بعض الصور الشاذة نحدد بعض مظاهر التجربة الخلقية والفيريقية التي لا تمت بصلة إلى الطاعون. وتعتبر بعض لمسات الوصف بالإيجار والبساطة؛ إنها تلائم النبرة المخففة لسياقها: «كان الغسق يكسح لقاعة مثل ماء رمادي» (ص 127)؛ «وقد نزل الصمت على الرجلين من جسد بكل ثقله السماوي والنجمي» (ص 269)؛ «كانت النجوم تتصلب مثل حجر الصوان» (ص 335)، ويقدم لنا بشيء من التفصيل وصفاً انطباعياً لأشكال بشرية تندس في شبه ظلام كنيهة وهران «كانت - وهي جاثية على ركبها - تبدو كما لو كانت قطعاً من الحلد الجاف قد تاهت في لوحات مارزة كتابية اللون، أو قطعاً من الظل قد نجمدت، وأصبحت وهي تتأثر هنا وهناك لا تزيد سمكاً عن الضباب الذي تطفو عليه» (ص 195).

وفي لحظة أو لحظتين من تطور الرواية نجد تركزاً لصور وصفية ترسم نجارب ذات أهمية خاصة، ويضع الراوي في إحدى هذه الصور ثنائياً لطيفاً بين تقدم الطاعون ومظاهر الطسعة المتغيرة في انتقالها من الربيع إلى الصيف:

«فكان من الواضح أن الربيع قد كل بعد ما يذل من ذات
نفسه في صورة آلاف الزهرير المتألقة في كل مكان حول
المدينة، وهو الآن قد أخذ في الكرى، وراح ينحطم ببطء
تحت ضغط الطاعون والقيظ المزدوج. ولقد كانت سماء
الصيف هذه، تلك الشوارع التي شحبت لونها بفعل الأتربة
والضجر، يحمل في نظر مواطنينا المعنى نفسه الذي يحمله
الموتى المائة الذين يتقلون كاهل المدينة كل يوم. . تلك
الساعات التي تفرح بالنعاس وطعم العطلة... فقد فقدت
ذلك الرين النعاسي الذي يعبر الفصول السعيدة، ذلك أن
سماء الطاعون تطفئ كل لون، وتدفع كل بهجة إلى الحرب»
(ص 143).

ونجد حشدًا آخر للصور الوصفية في مقطع ذي دلالة رمزية تكاد تكون
عقائدية. لقد تمكن ريو وتارو بفضل رخص مرور خاصة من الهروب لفترة
قصيرة من المدينة التي أصابها الطاعون قصد الاستحمام في البحر. وهما بفعلهما
هذا لم يضعما ختمًا على صدقتهما الجديدة العهد فحسب، بل إنهما تظاهرا من دنس
المرض وتحررا من عبوديته. وعلى الرغم من أن البحر يشكل، كما علمنا آنفًا،
عنصرًا حيويًا في صور كامو فإنه يشغل حيزًا صغيرًا في رواية «الطاعون»: فعلى
الرغم من قربيه فهو متعذر الخال لسجاء الوباء وهو الشيء الذي يذكر على نحو
مستمر بعزلتهم عن العالم الخارجي. ومع ذلك فإننا نفاجأ عند هذه النقطة بلمحة
من البحر الذي يصبح رمز الحرية والصفاء والهدوء متعارضًا بذلك مع عالم الوباء
المغلق. ويبيّن لهذا المقطع بصورة كان قد استعملها كامو آنفًا: «كان يسمع حينها
بشكل واضح تنفس الموج الأصم قرب الجرف»⁽¹⁾. وتقدم التجربة الرئيسية في
جملة من التشخيصات التي تتميز بدرجة عالية من الحسية:

(1) Cf. *Le Malentendu* (59th ed. Paris, 1947), Act III, scene 3, p. 84. "La respiration mesurée de la mer heureuse", and an image in *l'Erranger* which has already been quoted: "Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide étouffée de ses petites vagues."

«كان البحر يرسل صغيراً هادئاً عند أقطاه كمثل الخاجز
الضخمة، وكان يبدو في - وهم يتحدون نحوه - سميت
النوام كأنهم مل مرتناً ناعماً كجسم الدابة... وكانت فيه
نعلم ثم تعود فتسطيط بيضاء. وكان البحر يتفلسف هدياً، فينت
من ذلك ضوء زيتي على صفحة الماء ثم يعود فيختفي.
وكان الليل أمامها لا حدود له. وراح ريو ينحس
بأطراف أصابعه محيا الصخور المتكئة، ووجهه يطفح
بسعادة غريبة» (ص 327).

وفي تعارض ساطع مع هذا المشهد وما يتميز به من ظهارة روحية وبدئية
نجد صورة أخرى حيث يهدد انطاعون «جتيح البحر:

«وكان ريو يعلم أن السلطات كانت قد استعدت للاستجاء
في الحلول النائية، مثل إلغاء الجثث في البحر، وكان من
اليسير عليه أن يتصور ما سرف يكون له من زبد مشحون
بالأذى فوق صفحة الماء الزرقاء» (ص 230).

كان يتم في صور عديدة نقل تجارب مجرنة من خلال ألفاظ ملموسة. فقد
وصفت الآثار البكولوجية للطاعون في مراحل الأولى من خلال جملة من
الاستعارات الحية. وعلى الرغم من أننا نجد في هذه الصور عنصر الرثاء الذي
يحفره السياق، فإن غايتها الأولى هي تقديم تحليل دقيق لحالة السكان العقلية:

«أصبحت تلك الكلمات التي كانت تخرج من قلوبنا مخضبة
مفرعة من كل معنى» (نفسه، ص 87).

«إنه لم يكن إلا الشعور بالتقي، ذلك الشعور بالمعراج الذي
كنا نحمله دائماً في نفوسنا... تلك السهام المحرقة، سهام
الذكرى» (نفسه، ص 90).

«كانت أيام المطر تضع حجاباً سميكاً على وجوههم وكذلك
أنكارهم» (نفسه، ص 95).

«تَكَانَتِ الصُّورَةُ الَّتِي أَرَادَ أَنْ يَطْلُعَ مَعْدُنُهُ عَلَيْهَا قَدْ
نَضَجَتْ، وَنَمَ نَضَجُهَا فِي نَارِ الْإِنْتِظَارِ وَالْحُبِّ» (نَفْسُهُ، ص
96).

وتقوم إحدى الصور الأكثر تفصيلاً بوصف المكان وهم يحاولون شق
سبل وسط بين الأمل واليأس:

«وَهَكَذَا أَصْحَرُوا مَعْلَقِينَ وَسَطَ الْمَسَافَةِ بَيْنَ هَذِهِ الْمَهْوَاتِ
وَتِلْكَ الْقَسَمِ، أَصْبَحُوا يَتَلَاظِمُونَ أَكْثَرَ مِمَّا يَعِيشُونَ، وَلَا
مَلْجَأَ لَهُمْ إِلَّا أَيَّامَ لَا وَجْهَةَ لَهَا، وَذِكْرِيَّاتٍ قَاحِلَةٍ، وَظِلَالٍ
هَائِمَةٍ، لَمْ تَكُنْ لِتَقْوَى عَلَى الْقِيَاءِ لَوْ لَمْ تَنْشَبْ جُذُورَهَا فِي
أَرْضِ الْأَمِّهِمْ» (ص 92).

وعن الصور التي تصف مزاج لكان في المراحل المتأخرة من محنتهم انبثقت
صورة مختلفة تمامًا حيث تمت دراسة أثر الانفصال المحتد على نضارة ذكرياتنا
بشيء من التفصيل:

«لَإِنَّهُمْ كَانُوا مِنَ النَّاحِيَةِ الْمَعْنَوِيَّةِ وَالْجَسْمِيَّةِ يَشْعُرُونَ بِنَارِ
الْجُوعِ تَحْرِقُ أَحْشَاءَهُمْ... أَمَّا فِي الْمَرَحَلَةِ الثَّانِيَةِ لِلطَّاعُونَ،
فَقَدْ نَقَدُوا الدَّائِرَةَ أَيْضًا وَلَيْسَ مَعْنَى ذَلِكَ أَنَّهُمْ نَسُوا هَذَا
الْوَجْهَ، وَلَكِنَّهُمْ فَقَسُوا وَحُودَهُ مَعَهُمْ بِلَحْمِهِ وَدَمِهِ، وَلَمْ
يَعُودُوا يَرُونَهُ فِي دَاخِلِ أَنْفُسِهِمْ، وَهَذَا يَعْدِلُ تَمَامًا فَقْدَانَهُمْ
لِصُورَةِ وَجْهِهِ. وَمَنْ نَسَ قِيَانَهُمْ إِذَا كَانُوا يَمِيلُونَ خِلَالَ
الْأَسَابِيغِ الْأُولَى إِلَى الشُّكُوفِ بِأَنَّهُمْ لَمْ يَعُودُوا يَطْلُكُونَ مِنْ
أُمُورِ حَيْثُهم سِوَى الظَّلَالِ، فَقَدْ لَاحِظُوا فَيَا بَعْدَ أَنْ هَذِهِ
الظَّلَالُ نَفْسُهَا قَدْ فَقَدَتْ مَا كَانَ يَجَسُّسُهَا فِي نَظَرِهِمْ بَعْضَ
الشَّيْءِ، بَلْ وَكُلَّ مَا كَانَ قَدْ بَقِيَ لَهَا مِنْ لَوْنٍ فِي الدَّائِرَةِ» (ص
232).

لقد تم تقديم العودة المفاجئة والمؤلة لهذه الذكريات المتلاشية في صورة طيبة
دقيقة:

«فقد كانت المدينة مأهولة بجمع من النائمين المستيقظين الذين لم يكونوا يفرون من حالتهم هذه إلا في تلك اللحظات البادرة التي كانت تنفجر فيها جراحهم فجأة، تلك الجراح التي كانت تبدو في الظاهرة ملتئمة، وحينئذ كانوا يهبون من نومهم مذعورين، أو يتحسسون - وهم شاردون الأذهان - حوافها الملتهبة فتترد إليهم في لمح البصر آلامهم وقد استعادت شبابها، تعود ومعها صورة حبيهم المضطربة» (ص 236).

وفي المراحل الأخيرة كان دفاع ربو الوحيد ضد آثار الإرهاق الذهني والبدني، الاحتشء خلف قشرة من الإحساس تشكلت بفعل الإعياء والإجهاد:

«كانت تلك الحساسية تظل طوال الوقت جامدة جافة محاطة بما يشبه العقدة، ولكنها كانت تنفجر على فترات طويلة فتسلمه إلى انفعالات لا يمكن السيطرة عليها. وكان دفاعه الوحيد ضد هذه الانفعالات ينحصر في اللجوء إلى هذا الجمود، وفي أن يزيد في شد العقدة التي تكونت عنده» (ص 242-243).

من بين التقنيات الممتعة في رواية «الطاعون» إدخال صوت تارو باعتباره راويًا ثانيًا. لقد كان ربو يورد مرارًا بعض المقتطفات من مذكرات تارو ويقدم أيضًا نسخة مضبوطة إلى حد ما عن قصة حياة تارو كما رواها له هذا الأخير ذات مساء قليل استحياء في البحر. وإن كان أسلوب تارو يشبه أسلوب ربو في بساطته ومباشرته، إلا أن هناك اختلافات دقيقة بينها تنعكس على مستوى الصورة. فمع أن الصور التي يحفل بها تارو لبعض التحارب الأخلاقية والفيزيائية تشبه صور ربو غير أنها أكثر حدة وفعالية:

«وتدفع الناس على دور لينيا، واصطفافهم أمامها بالساعات كل يوم... ذلك التدفق ينتشر كموجات المد نحو الأماكن العامة» (ص 243).

«وهذه هي اللحظة التي يلتقي فيها الصمت بالتراب
والشمس والطاعون في المدينة، فعلى طول الطريق بين
المنازل الكبيرة الداكنة تندفق الحرارة تدفقاً دون توقف، هذه
كلها ساعات سجن طويلة تنتهي بتلك الأمسيات الملتهية
التي تزحف على هذه المدينة المردحة الصاخبة» (ص 154).

المباشرة نفسها ظهرت في الطريقة التي نَحِيل بها تارو المرض وشخصه.

«في هذه الساعة التي تتوسط وفيات الليل واحتضارات
النهار كان يدر أن الطاعون يتوقف عن النشاط لحظة يلتقط
فيها أنفاسه» (ص 151).

لقد ألح تارو أثناء روايته لقصة حياته لربير على تطوير التضمينات المجارية
للوباء، فهو يعتبر المرض، أولاً وقبل كل شيء، رمزاً للشر الذي يحمله كل إنسان
بداخله. وإن كانت الصور التي تعبر عن هذه الفكرة غير لافتة فإنها تلعب دوراً
مهماً في البنية الأليغورية للرواية:

«ولكي نسط الأمر لربير أبادر فأقول إنني كنت أعاني من
الطاعون قبل أن أعرف هذه المدينة وهذا الوباء... لم تكن قد
كففت عن كوني مصاباً بالطاعون خلال تلك السنين
الطويلة، على حين كنت أعتقد أنني أناضل بكل ما في
وسعي ضد الطاعون... إنني أعلم علم اليقين أن علينا بحمل
الطاعون في جوفه لأنه لم يطعم؛ نعم، لم يطعم في هذا العالم
بما يقيه من عدران، وأنه ينبغي لنا أن نلاحظ أنفسنا
باستمرار حتى لا يحدث في لحظة سهو أن نتنفس في وجه
أحد الأشخاص فتلصق به العدوى. فالأمر الطبيعي هو
الميكروب.. والرجل الشريف - أي الذين لا ينقل عدوى
إلى أحد - هو الذي ييذل ما في جهده حتى لا يصاب
بالسهو» (ص 313-320-322-323).

من الخصائص المميزة لأسلوب تارو استخدامه لصور من مجال الحيوان، فمن بين أولى المداخل المقتبسة من مذكرته نجد رسماً تحصيليّاً ساخراً للعائلة مثيرة للاهتمام تتكون من أثون قاضي التحقيق (الذي لا يحمل لقباً بعد) وزوجته وطفلين. لقد انكشف ادعاء القاضي في واقعة صغيرة لكنها دالة وذلك عند مخاطبة أفراد عائلته بصيغة الجمع Vous⁽¹⁾. فقد كانت تبدو هذه العائلة في عيون تارو المتسلية كأنها «مجموعة وحوش في معرض»:

«ونخلع عليه عينا المستديران الفاسيتان، وأنفه الدقيق، ونمعه المستقيم صورة بومة مهذبة... (كان يتراجع) تاروكا زوجته غمر - وهي سيدة قصيرة تشبه الجرذ الأسود - وبعد ذلك بدخل، ومن خلفه مباشرة غلام وثاة صغيرة يبدوان في ملابهما ككلبين مدربين» (ص 35).

وبعد ملاحظته لهذه التشابهات، انتقل تارو مباشرة للمطابقة بين هؤلاء البشر والحيوانات التي تشبهها، وقد كان لهذا الاستبدال البسيط أثر كوميدي لا يقاوم:

«فقال الجرذ الأسود:

- إن أباك على حق.

وهنا أخفى الجروان الصغيران أنفيهما في طبقيهما، وعبرت البومة عن شكرها بحركة مفتضة من رأسها» (ص 36).

تلتصق هذه الألقاب الهزلية بحامليهما، فهناك إحالات لاحقة إلى أوثون وعائلته، فقط حينما تحمل الأمساء بالعائلة تختفي هذه السخرية وتتقل صورة القاضي من مقام السخف إلى مقام الرفعة.

ثمة استخدام مختلف للصور الحيوانية في قصة حياة تارو حيث تقوم بتدعيم احتياجاته المتقدة ضد عقوبة الإعدام. لقد سبق أن ألفت كما هو هذه العقوبة في

(1) انظر ملاحظات برومو Bruneau حول هذا المقطع في «الشر الأدبي من كامو إلى بروس

La Prose littéraire de Camus à Proust

الفصل الرابع: سلطان لي أسلوب كامو

رواية «الغريب» واستمرت في إزعاجه في السنوات اللاحقة⁽¹⁾. وبالنسبة إلى تارو فقد تفاقمت صدمته الأولى بعامل شخصي؛ ذلك أن أباه كان يشغل منصب النائب العام وقد سمعه في المحكمة ذات يوم يطالب برأس مجرم شاب:

«لقد غير الرداء الأحمر من الضد إلى الضد ولم يعد ذلك الرجل الطيب الودود، وإنما راح فمه يهدر بالجمل والألفاظ المعجمة التي كانت تخرج منه تسمى دون توقف كأنها الأفاعي» (ص 316).

فبينما كان الأب يطالب بالعقوبة القصوى، كان الابن يحدق في ابتداء شديد إلى المتهم:

«ولكن هذا الرجل القصير الفقير ذا الشعر الأحمر الذي كان يبلغ الثلاثين من عمره كان يبدو لي كأنه مصمم على الاعتراف بكل شيء، وكما لو كان يشعر برعب حقيقي مما فعل ومما سيفعلون به، حتى أنه لم تكذب تمر بضع دقائق حتى كنت لا أقدر على تحويل بصري عنه. كان يبدو كبومة أذعرها الضوء القوي» (ص 316).

إن المتهم يشبه «بومة حمراء» استدعي إلى محكمة معادية، يخلق مشدوها في الضوء الساطع - هذا المشهد يستحيل أن يمضي دون أن يذكرنا بميرسول وبالتفنية نفسها كما في كاريكاتير عائلة أوثون، فإن تارو سيقوم باستبدال الحيوان بالإنسان، وهكذا تصبح البومة الحمراء رمزاً لخزي عقوبة الإعدام. ثمة شيء في الأصوات ذاتها للبومة تعطي الانطباع بالعجز القبط والمثير للشفقة مما يزيد من حدة البرهان:

«الأمر الذي كان يتوَلَّى على كل انتباهي هو أمر حكم الإعدام. كنت أريد أن أصري حياها مع البومة الحمراء» (ص 318).

(1) انظر Thody في: "Corpus and Capital Punishment"

«ما يشغلني أنا لم يكن الإدلاء بالبراهين، بل المغامرة الفذرة
حيث تغدو بعض الأفواه المصابة بالطاعون تعلن لرجل
مصفد بالسلاسل أنه سرف يموت» (ص 321).

يصعب جدًا أن نعقد مقارنة بين الصور في رواية «الطاعون» وبين نظيرتها في رواية «الغريب» فهي تختلف بقدر ما يختلف ريو عن مبرمول. فالصور في الرواية الثانية أكثر عددًا وتتميز بنطاق أوسع وبسج أكثر تعقيدًا. ومن الفروق الأساسية أيضًا أن الصور في «الغريب» تركز في مقطع نصير وحاسم، بينما نجد المصير في رواية «الطاعون» تنتشر في الكتاب بكامله بشكل أكثر انتظامًا، وذلك على الرغم من وجود بعض التمرکزات الدالة ها وهناك. وثمة فرق آخر مهم يكمن في أن كل الصور في رواية «الغريب» تقريبًا ترتبط بتجارب فيزيقية ملموسة، بينما في صور «الطاعون» هناك تمازج بين عناصر مجردة ولموسة، وبين عناصر فيزيقية وخلقية، وأخرى حرفية ومجازية.

على الرغم من هذا التعارض، هناك بعض نقاط التماثل في استخدام الصور في الروايتين. فقد كان يتم التحكم في تدفق الصور بشكل صارم في كلتا الحالتين وإن كان ذلك لأسباب مختلفة تمامًا. فالبسب في رواية «الغريب» يعود إلى شخصية الراوي، بينما يرجع سبب ذلك في رواية «الطاعون» إلى تصور الراوي لدوره باعتباره مؤرخًا موضوعيًا يعتمد أسلوبًا مقيّدًا يطمس الذات. ويرتّب على هذا أنه هناك مجال في الروايتين للاستعارات والتشبيهات البلاغية أو الزخرفية الخالصة، فالصور بكاملها تقريبًا وظيفية ومنسجمة في السرد بإحكام، غير أن هذا الدمج يتخذ شكلًا مختلفًا في كل رواية. ففي رواية «الغريب» كانت الغاية من الصور تحفيز جريمة مبرمول بينما كانت وظيفتها الرئيسية في رواية «الطاعون» تحديد الموضوعات الأساسية والتضمينات الأليغورية للقصة من خلال استعارات حية وبارزة يتم تطويرها أحيانًا إلى رموز. وثمة نقطة تشابه أخرى (بين الروايتين) تكمن في نزوع الصور الشعرية إلى الظهور في حالات الرثاء والتوتر العاطفي، وكذلك في حالات نفسية تأملية وغنائية لتجاوز بذلك القيود المألوفة التي يفرضها المؤلف على نفسه. إن أمثال هذه الصور نادرة في «الغريب» وهي

أيضاً غير مناسبة، أما في رواية «الطاعون» فهي أكثر حدوداً وإقناعاً حيث إنها تتناسب مع شخصية ريو. وأخيراً فإن النغمة المتزنة وتحاشي التأثيرات الأسلوبية القوية التي تميز الروايتين معاً تنزعان إلى تقنية تعبيرية الاستعارة، فالصور التي لا نسترعي الانتباه في لوحات بروست وجيوتو الغنية تصبح بارزة في سياق الكتابة البيضاء أو ما سمي «درجة الصفر للكتابة».

السقطة:

كانت «السقطة» (1956) أول رواية⁽¹⁾ لكامو منذ 1947 وأول عمل رئيسي له منذ 1951. وهي من بين أعماله الأكثر التماساً حيث لم يتفق النقاد حول معناها الجوهرية ومزاياها الجمالية. فبينما يدهي شارل برونو بجرأة أن «السقطة» تعد بدون شك تحفة كامو⁽²⁾، يرى كاتب التراجم الانجليزي السيد فليب ثودي أنها لا تشبه الروايتين السابقتين في شيء، ويصنفها ضمن المحاولات الوارد في «أعراس» و«الوجه والظهر». ولربما يستقر تفويم الكتاب، في الوقت المناسب، في مكد ما بين هذين الموقفين المتطرفين. ومما لا ريب فيه أن للسقطة أهمية خاصة بالنسبة إلى دارس تقنية السرد عند كامو وذلك من عدة جوانب. وكما كان الأمر في روايتي «الغريب» و«الطاعون» فالقصة يحكيها راي، وإن كانت ثمة اختلافات كثيرة مهمة، فاللغة في رواية «السقطة» شفاهية وليست مكتوبة: إنها بمثابة حوار داخلي «مرونولوجي»، أو كما أطلق عليها أحد النقاد «سرد اعترافي»⁽³⁾ يروي من خلاله كلامونس قصة حياته لأحد أبناء بلده (الذي ستكشف الأحداث فيه بعد أنه زميله المحامي)؛ ولذلك فالأسلوب أكثر عامية وعفوية وحيرية مما تكون عليه الكتابة السردية وكما قال برونو: «نجد في «السقطة» الكلمات والصور اليومية قد أعيد خلقها»⁽⁴⁾ اختلاف آخر دال يكمن في أن كامو أثناء كتابته لرواية «السقطة» غادر موطنه الأصلي شمال أفريقيا إلى طقس أمستردام الضبابي الممطر. ويلعب

(1) الطبعة المعتمدة 207th، باريس 1956.

(2) *Petite histoire de la langue française*, vol. II, p. 333.

(3) Hanna, *ib* Cit.

(4) Bruneau, *loc* Cit.

المشهد بطريقته الخاصة، دورًا مهمًا في الرواية يمثل الدور الذي تقوم به أشعة الشمس الساطعة فوق شواطئ الجزائر في رواية «الغريب». غير أن المرق الفاصل يكمن في شخصية الراوي المعقدة والمنحرفة التي تنعكس بصدق في أسلوبه وخاصة في استخدامه للمصير.

لقد كان المؤلف حريصًا منذ البداية على تحديد موقف الراوي من اللغة تمامًا كما هو الأمر في رواية «الطاعون». وتتميز طريق كلامونس بالتهكم الذاتي. إنه يكشف عن نفسه من خلال خاصية لغوية فردية صغيرة لكنها موحية، مثل في ذلك مثل انقاضي أونون. ولا يتعلق الأمر هذه المرة بطريقة استخدام ضمير الخطاب ولكن بذلك الاختيار الحاد للدعاء في التركيب الفرنسي المعاصر المتمثل في صيغة Imperfect subjunctive، غير أن الباروديا هنا في «السفطة» جلية حيث يشد كلامونس نفسه انتباهنا إلى ضعفه:

«عندما كنت أعيش في فرنسا لم أكن أستطيع لقاء رجل فكر
دون أن أسارع إلى معاشرته أه! إنني أراك تعثر في صيغة
Imperfect subjunctive. إنني أعترف بضعفي بحر هذه
الصيغة ونحو اللغة الحميلة عامة. اضعف ابدي أوأخذ
على نفسه، ثق بذلك» (ص 10).

ثم يمضي في شرح نظرائه حول السعة ببعض الصور المحكمة التي تكشف
سخرتها وتعبيرتها الحثة عن النغمة الأساسية لمعظم صوره اللاحقة:

«أعرف، جيدًا أن التأتق بالقماش الرقيق لا يفترض اضطرابًا
أن تكون أقدامنا قذرة. ولا يمنع ذلك أن الأسلوب مثل
نسيج الحرير يستر في الغالب الإكزيميا».

ولا يكف كلامونس عن مراقبة ردود فعل سامعه حتى وهو يسخر من نقط
ضعفه الخاصة، فيلاحظ بسوع من الدقة أن «العشور في les imparfaits du
subjunctif يؤكد ثقافتك مرتين مادمت قد تعرفت إليها أولاً ثم أقلقتك بعد
ذلك» (ص 13).

يعترف كلامونس عن طيب نفس بأنه مغرم بالكلمات وبأنه عرضة لأن يطلق العنان لفصاحته «إنه الفيض؛ فما أن أفتح فمي حتى تندفق الجمل» (ص ١٧). وسرعان ما نعلم أنه كان يشغل مهنة عمام ناجح وبلغ بمدينة باريس: «ومضيت أترافع! أعدوني. العادة يا سيدي والموهبة وقلب الأشياء والرغبة أيضًا في أن أكون جذبًا باطلاعك على هذه المدينة» (ص ١٩).

إن الغرض من مثل هذه الملاحظات ليس الدفاع أو التبرير، وإنما تعطيل الدفقات الغنائية وتحليقات الخيال الشعري التي يستسلم ارادي لها أحيانًا. فالمفردة المقتبسة أعلاه، مثلاً، تقوم على حلم يقظة مستغرق في الخيال حول ألهة أندونيسيا الغربية. وفي فصل لاحق ينتهي الاستحضار الخيالي لرحلة في بحر إيجيا بهبوط محائل:

«منذ ذلك الوقت أخذت اليونان نفسها تنجرف بلا توقف في مكان ما بداخلي، على حافة ذاكرتي... وهامنا أخذت أنجرف أنا نفسي، لقد أصبحت غنائيًا! أوقفني عزيزي، أرجوك» (ص ١١٤)

ويزدد هذا الموقف لأخر مرة عند نهاية الرواية حينما كان كلامونس صريع الفرائش تحت رطاة نوبة من نوبات الملاريا. ومرة أخرى يتشي بأنفاظه الخاصة: «أبتها الشمس والشيطان والجزر تحت الرياح والشباب الذي يشير ذكراء الحزن» وسرعان ما يكبح نفسه:

«سأضطجع من جديد، سأمحي. أخشى أن أكون قد تحمست، ومع ذلك فأنا لا أبكي» (ص ١٦٦).

ينبغي النظر إلى صور كلامونس اللاحقة من خلال هذه النزعات المتعارضة بين الإسراف في لغة الخيال وتقيدها بالسخرية وخيبة الأمل. لا توحد الصورة بكثرة، هناك حوالي ثلاث صور في كل صفحة، على الرغم من أن معظمها قصير، إلا أنها تلفت الانتباه بحكم غرابتها. ومن بين أهم وظائف هذه الصور، أنها

تقربنا من جو هولاندا وتأثير مآظرها الطبيعية على مشاعر الناس وأفكارهم. ولقد صدق أحد الدارسين بقوله أن «السقطة» تمثل من الناحية الفنية أولاً وقبل كل شيء دراسة في روح المكان... يحدد المطر والضباب الجو السيكلوجي للنقطة مما يلقي ضوءاً غريباً يستحيل معه التمييز بين الذنب والبراءة، وبين الكبرياء والتواضع وبين الجلد والحزل»^(١). كيف تسهم الصورة في خلق هذه التأثيرات؟

تقوم الصورة بهذا الدور من خلال ثنائيل نظام ألوانها. وتتميز الصور العديدة التي تصف مختلف مظاهر المشهد برتابتها اللافتة للنظر، وكذا بضبايتها وعدم وضوح معالمها وبتعادها عن الألوان الحية وتأثيرات التعارض الصوي، مشكله تناغمًا بين الأبيض والرمادي إن هذا الانطباع لا يتغير مهما اختلفت زاوية النظر إلى المكان. فالبحر يكاد يندمج في رمادية منظر طبيعي:

«ألا يمثل هذا أكثر المناظر الطبيعية السلبية جمالاً! ترى إلى يسارك كومة الرماد التي تدعوها هنا كثيباً، والحاجز الرمادي في الجهة اليمنى، الساحل الرملي الداكن تحت أقدامنا، وأمامنا البحر بلون القماش الباهت، والسماء الواسعة حيث تعكس الحياة الشاحبة. إنه حقاً جحيم رخو، ليس هناك إلا خطوط أفقية، ولا وجود لأي لمعان. فالفضاء عديم اللون والحياة ميتة. أليس هذا هو الزوال الكلي والعدم المحسوس بالعينين؟» (ص 85-86).

إن أمستردام نفسها «عاصمة المياه والبضباب تحاصر بها القنوات» (ص 160). وتشكل هذه القنوات دوائر ذات مركز مشترك تذكر بجحيم دانتي:

«هل لاحظت أن قنوات أمستردام ذات المركز المشترك تشبه دوائر الجحيم؟ الجحيم البرجوازي المفعم بالأحلام لمزجة. عندما نصل من الخارج، وكلنا نجاووزنا هذه الدوائر

(١) Thody, op. cit., pp. 117f.

تصبح الحياة وبالتالي حرائمها أكثر كثافة وظلمة. هنا، نحن
في الدائرة الأخيرة» (ص 19-20).

وتتناغم ومادية سماء هولاندا مع لون الملايين من الحمام التي نفن كلامونس
بحركاتها:

«إن السماء ترى؟ صدقت يا عزيزي. إنها تسمك ثم تتجوف
وتفتح أدراج الهواء وتغلق أبواب السحب. إنه الحمام، ألم
تلاحظ أن سماء هولاندا مبيطة بحلايين الحمام. إنها غير مرفقة
مادامت تصعد عاليًا، ترفرف، تعلو وتنزل بحركة واحدة
حيث تملأ الفضاء العلوي بموج سميك من الريش الرمادي
الذي يحرقه الريح ثم يرجعه» (ص 86).

«في السماء الداكنة، غدت طبقات الريش رقيقة و الحمام
صعد قليلاً» (ص 166).

وفي صورة شه خيالية عند نهاية الكذب تصور رقائق الثلج التي تسقط على
أمستردام كأنها حمام يغزو لمدينة

«أمستردام النائمة في الليل الأبيض والقنوتات من الحجر
الكريم الداكن تحت الجسور الصغيرة المكسوة بالثلج..
انظر إلى أكوام الثلج الهائلة المتراكمة حول زجاج الوافد.
إنها الحمام بكل تأكيد. لقد قرر هذا العزيز النزول. إنه يغطي
المياه والسطوح بطبقة سميقة من الريش ويحرق في كل
الوافد. يا له من غزو!» (ص 167-168).

ويتعارض مع هذا «المنظر السلبي» وهذا «الجحيم لناعم» عالم لأحلام
والذكريات. ويتميز أهل هولاندا كما يقول كلامونس

الإيماء وهم ينسلون في الليل صمتًا فوق دراحتهم وسط صديم مشوب
بضوء النيون مثل لوهنجرين Lohengrin تجره بجنته، الضائع في أحلام حول
الأراضي البعيدة:

دإن هولاندا حلم يا سيدي، حلم من ذهب ودخان، إنها
أكثر دحانًا بالنهار وأكثر ذهبا بالليل. وليل غبار يزدهم هذا
الحلم بلوهنجرن مثل هؤلاء، يركضون حاملين على
عجلاتهم السوداء ذات المقاعد العالية؛ يجمع حزين بدور،
دون توقف، في البلد كله، حول البحار وعلى طول القنوات
إليه يحلم، ورؤوسه وسط سحباته النحاسية، وينطلق في
شكل دائرة، ومصلي هائبا في البخور الذهبي للضباب
فيختمي. لقد رحل آلاف الكيلومترات نحو جاوا الجزيرة
الثانية» (ص 18-19).

ويكتمل وهم هذه الأحلام السرديرية، من قبل النساء الموجودات خلف
وجهات المحلات:

«هؤلاء السيدات خلف واجهات المحلات؟ الحلم ي
سيدي، الحلم بنفقات قليلة، الرحلة إلى الهند! هؤلاء
الأشخاص يتعطرون بالتوابل. تدخل فيسدلون الأستار
ويبدأ الإبحار. تنزل الآلهة على الأجسام العارية فتتحرف
الجزر المجتونة والمصفقة بالتخيل الكثيف تحت الريح»
(ص 21).

أحلام كلامونس هي الأخرى تتألف من ذكريات: «فهناك أحلام باريس
حيث ينزل المساء، جافاً على السطح الأزرق بالدخان» (ص 136) وأحلام الجزر
البريانية التي تختلف في إشرافها ووضوحها عن ضبابية محيط زويدري Zuyder
Zee:

«بتوالى ظهور جزر جديدة على دائرة الأفق. وكان عمودها
الخيالي من الشجر يرسم حدود السماء وكان شاطئها
الصخري يحكم بالضبط على البحر. ليس هناك أي
غموض، في الضوء الواضح كان كل شيء علامة. ومن
جزيرة لأخرى، بدون توقف، وعلى مركبتنا الصغير الذي

يزحف مع ذلك، أحسست برغبة في القفز المستمر فوق
أعالي الموجات القصيرة الندية في سباق مليء بالزبد
والضحك منذ ذلك الوقت واليونان نفسها تنجرف بلا
تعب في مكان ما بداخلي، على حافة ذاكرتي» (ص 113-
114).

تمثل إحدى الوظائف الرئيسية للصورة بـ«السقطة» في كونها أداة لتقليل
سخرية الراوي وبشكل خاص تهكمه من ذاته واتهامه لها. فبعد إغراقه مكتبه
باريس اتخذ كلامونس لنفسه وظيفة جديدة وغير تقليدية؛ وظيفة «القاضي
الثائب». ففي إحدى حانات أمزردام السبئية السمعة، كان يتجاذب أطراف
الحديث مع غرباء مفضلًا أن يكونوا من الطبقة المتوسطة إنه يروي لهم قصة
حياته كاشفًا بقسوة عن نفاقه وعن عيوب أخرى. وهو يفعل هذا بشكل يجعل
مستمعه يتعرف نفسه في الصورة التي يدعي كلامونس أنه يرسمها لنفسه:

«أصح صورة تنطبق على الجميع وعلى لا أحد، إنها، على
العموم، قناع يشبه أقنعة الكرنفل، صادقة ومبسطة في
الوقت نفسه؛ فنحن لا نملك إلا أن نقول إراءها: «لقد سب
لي أن التفت بهذا» وعندما أفرغ من الصورة، كما هو الحال
هذا المساء، فإني أعرضها مفعمة بالحزن: «هذا هو أنا مع
الأسف!». لقد انتهت المرافعة ولكن في الوقت نفسه
تنحوب الصورة التي أمدتها إلى معاصري إلى مرآة» (ص
161-162).

وكان يحلو للراوي أيضًا أن يتصور نفسه من خلال دور «القاضي الثائب»
نيًا أو إيليا أو بالأحرى صورة معاصرة ليوحنا المعمدان. ويقوم اسمه، المتحلل
طبعا، على هذه الأوهام: Jean-Baptiste: «Vox clamens indeserto»
clamence⁽¹⁾. وفي عالمه المشوه، يحرف الراوي ويسخر حتى من رسالته النبوية:

(1) Thedy op. cit., pp. 78.

فهو نبي زائف، إيليا دون مسيح، يوحنا المعمدان يكسي في القفر لكنه يرفض مغادرته:

«في الوحلة والتعب المساعيد يطيب للمراء اعتبار نفسه نبيا. بعد كل شيء، أجد نفسي منقيا في صحراء من الحجارة والضباب والمياه الفاسدة، نبي فارغ لزمن رديء، إيليا دون مسيح. مليء بالحمى والكحول، التصق ظهره بهذا الباب العفن، ورفع إصبعه نحو سماء دانية، تغطي باللعنات رجالاً بدون قانون لا يمكنهم تحمل أي حكم» (ص 135).

«إذن أعترف بأنك ستظل مشدوها لو أن عربة نزلت من السماء لتقلني أو لو أن الثلج اشتعل فجأة» (ص 168).

«وفوق الحشد المجتمع، حينذاك سترفع رأسي الطري والمثالي، حتى يتعرفوا أنفسهم هناك ويأني هيئت عليهم من جديد. كل شيء سينفذ وأنهي، دون أن أرى أو أسمع دور الرسول الزائف الذي يصرخ في الصحراء ويرفض الخروج» (ص 169).

ترتبط هذه الفقرة بإحدى أهم الاستعارات التي يستعملها كلامونس في محاولته لتشويه شخصيته: صورة العلو. إنه شخص مولع بالأماكن المرتفعة سواء من الناحية الفيزيائية أو الخلقية: «لم أشعر أبداً بالراحة إلا في المواقف الرفيعة، وحتى في الأمور الثانوية للحياة كنت أشعر برغبة في أن أكون في الأعلى» (ص 30). ويغض النظر عن المعاني الدينية التي يفيدها عنوان الرواية «السقطة» فإنه يتضمن إحالة واضحة إلى هذه القمم في الوجود الإنساني. ونصاحب سقوط كلامونس من هذه الأعالي سلسلة من الصور تطوّر جميعها الموضوع نفسه. ففي أيام نصره وعتاده بنفسه كان يحرم سعيداً فوق بقية البشر:

«كنت دائماً أتسلق الأعالي وأوقد هنا أضواءً ساطعة فترتفع بحوي تحية مبتهجة. هكذا على الأقل وجدت لذة في الحياة

وفي سمري الخاص، وكان مهني ترضي هذه النزعة إلى القمم.. لقد حلف تمامًا مذكورات» (ص 32-37).

ولكنه حينها لقد احترامه لنفسه بفعل تجربة شاقة، لم يعد يقوى على التحليق:
«دون أن أحلق تمامًا كما كان الأمر في السابق، فقد ارتفعت قليلاً فوق الأرض» (ص 12).

وفي النهاية عليه أن يعترف بذنبه وأن يعيش حياة الضيق، تلك الرمازن لقروسطوية التي لا تنسع لموقوف ولا للتمدد:

«كان ينبغي اتخاذ النمط المنوع، العيش بشكل مائل؛ كان النوم سقطة والسهرة قرصة... كل يوم بفعل الإكراه الثابت الذي يصب جده، أدرك المدان أنه مذنب وأن الرأفة تقتضي التمدد باجتهاج. هل يمكن أن تصور وجود شخص في هذه الزنزانة تعود على القمم والجسور العالية» (ص 187).

إنه يفسر عدم التحاقه بالمقارعة خلال الحرب نوع غريب من التحايل يقوم على ولعه بالأماكن المرتفعة:

«إن العمل تحت الأرض لا يتوافق مع مزاجي ولا مع ميلي للأعالي المشبعة بالهواء. يبدو أنه قد طلب مني أن أصنع نجوداً في كهف طول النهار والليل، في انتظار أن نحبي الوحوش لطردني، أن تفك النجود أولاً وأن تجرني للصوت بعد ذلك، إنني أعجب بهؤلاء الذين يسلّمون أنفسهم لهذه البطولة المتصلة بالأعماق ولكنني لا أستطيع تقليدهم» (ص 143).

وفي نهاية الكتاب، حيث يتحدث الراوي بانفعال محموم وشبه هذيان، يبلغ حافز العلو دروته من خلال سلسلة من الصور الشديدة الاهتياج تشكل نوعاً من التأليه الذاتي الزائف:

«لقد هيمنت أخيراً بشكل دائم ووجدت أيضاً قمة حيث
أطلق منفرداً وأستطيع أن أحاكم الجميع... إني أكبر، يا
عزيزي، أكبر، أستنشق بحرية. إني فوق الجبل ونحت عيني،
يحتد السهل، يا لها من نشوة أن تحس نفسك لإله الأب وأن
توزع الشهادات النهائية للحياة الرديئة وللأخلاق. إني
أتصدر من بين ملائكتي قمة سماء هولندا، أرى جموع
المحاكمة الأخيرة تصعد نحوني من الضباب والماء»
(ص 164-165).

«ينبغي أن أكون أكثر سموً منكم، فأفكاري ترقى بي. في
هذه الليالي أو بالأحرى هذه السبعيات؛ لأن السفطة
حدثت مع الفجر، أخرج وأمشي بـير نزق على طول
البنوات... مئات الملايين من الرجال الرعايا ينسحبون
بمشقة من السرير... إذن وأنا أخلق بفكري فوق هذه القارة
التي خضعت لي دون علمي وأنا أشرب نهار الأبتت
المستيقظ، وأنا ثمل في النهاية بالكلمات القبيحة، إني أشعر
بالسعادة» (ص 165-166).

هكذا تصح صور العلو التعبير الاستعاري الأسمى لهليان كلامونس
وغروره المرضي، في أشكال متعددة، الحافز المحرك لوجوده ككل.

تعود نقطة التحول في حياة كلامونس إلى إخفاقه في إنقاذ امرأة ألفت بنفسها
في نهر السين ذات ليلة، وقد تم توسيع هذه النقطة في صورة غريبة، لم يكن يفصل
كلامونس عن المكان الذي وقع فيه الانتحار إلا بضعة أمتار، حيث تنهى إلى
سمعه صوت وقع شيء فوق الماء أعقبه صراخ النجدة. ومع ذلك فقد وقف هناك
يرتعش مشدوهاً غير قادر على تحريك ساكن قائلاً لنفسه إنه قد فات الأوان للقيام
بأي شيء. وبعد ذلك بسنوات شاهد، خلال رحلة بحرية، حطام سفينة فوق الماء
فاتابه الذعر نفسه الذي استولى عليه تلك الليلة بباريس.

«لقد مهمت إذن، دون تمرد مثلياً نخضع لفكرة لا شك في صدقها، أن هذه الصيحة التي دوت على سهر السين خلقي وحملها النهر نحو مياه المائش، لم تكف عن السير في العالم وأنا انتظرني حتى ذلك اليوم الذي التقيت بها فيه، وأدركت أيضاً أنها سنواصل انتظاري على لبحار والأنهار وفي كل مكان يوجد فيه الماء المر لتعميدي» (ص 125-126).

بلجاً كلامونس إلى مجموعة من الحيل الكلامية من أجل أن يصب الاحتقار عن نفسه وعلى الآخرين، وقد كان يستعير بعض الصور الطيبة:

«إن اللامبالاة التي كانت تشغل مكاناً كبيراً في داخلي لم تجد أية مقاومة فقد نشرت تصلبها... الرنات المسلوقة تشفى بأن تحف وهي تحق شيئاً فشيئاً أصحابها السعداء هكذا بالنسبة إليّ، فقد كنت أموت بشغائي على نحو هادئ»^(١) (ص 123-124).

كان يتهج في وصف ذاته السابقة كأنها آلة أو توماتيكية:

«كنت قوفاً الكك الحديدية وكنت أجري... لقد تملكك الآلة نروات وتوقفات غامضة» (ص 104).

«حتى أعرض على الأنظار ما كان يبطنه، فقد كنت أريد كسر التمثال الجميل الذي كنت أقدمه في كل الأماكن» (نفسه).

ويسخر من المشاعر النبيلة التي كان يتظاهر بها من خلال بعض الصور الحسنة، ولكنها مع ذلك لا تخلو من حيوية:

(١) قد تجدر الإشارة إلى أن كامو نفسه أصيب بالسل حينما كان طالباً



«يكفي أن أشم في المتهم الرائحة الأكثر دقة للمضحية حتى
تشرع سواعدي في العمل... وإنه ليسود الظن حقاً بأن
العدالة تنام مع كل مساء» (ص 23-24).

«من قبل لم تكن على لساني إلا الحرية، أضعتها على الخبز في
نطوري ثم أمضيتها طوال البرم. لقد كنت أحمل في العالم
نَفْسًا تنعشه الحرية بليلة وكنت ألطم بهذا اللفظ السيد كل
مَن كان يعارضني» (ص 153).

إن الغرض الجوهري من اعتراف كلا مرس هو أن يورط معه المجتمع في
اتهامه لنفسه كما يبدو واضحاً من خلال التفسير الذي يقدمه للقارئ «دون
شعور، أنتقل في خطابي من «أنا» إلى «نحن»» (ص 162). ويدعم انتفاده
للمجتمع بواسطة مجموعة من الصور اللاذعة.

«إن للأدباء والأنساب... الكلمة اللازمة ولكنها بالأحرى
الكلمة التي تطلق الرصاص، إنهم يتكلمون في الهاتف مثلما
يسددون بالقريبة. ويمسنون التصويب» (ص 139).

«إن الدائرة التي كنت مركزها تحطمت فأخذوا مكانهم في
صف واحد مثلها في محكمة. وانطلاقاً من اللحظة التي
توجست فيها من وجود شيء بداخلي يمكن محاكمته،
فهمت على الجملة أن لهم نزعة جارفة للمحاكمة» (ص
92).

وقد وردت بعض الصور التي تستهزئ على نحو عدواني بالدين العرفي:

«كثير من الناس ينسلفون الآن الصليب فقط لكي نراهم من
بعيد، حتى لو اقتضى الأمر أن يداس قليلاً ذلك الذي يوجد
هناك منذ فترة طويلة» (ص 132).

«سأعتبر بالأحرى الدين مؤسسة كبيرة للتنظيف، وهو ما
كان بالفعل، خلال ثلاث سنوات بالتمام، ولكن لفترة

وجيزة، ولم يكن حينذاك يدعى بالدين. ومنذ ذلك الحين،
فقد الصابون وأمسى أنفًا قذرًا...» (ص 129).

ويتتاب كلامونس الذعر لعلمه بأنه يعيش في الحي الذي ارتكبت فيه إحدى
أكبر الجرائم في التاريخ الحديث، ويعبر عن رُعبه بواسطة ألفاظ مميزة:

«إني أقطن حي اليهود أو ما كان يدعى هكذا حتى الفترة
التي أدخل فيها إخواننا الهيتلريون المكان، يا له من غسل
خسر وتسعون ألف يهودي منفي أو مقتول، إنه التطهير»
(ص 16)

ونجد في «السقطة» أيضًا الصور التي تنتمي إلى المجال الحيواني، ذلك المصدر
التقليدي لإحداث الأثر الكوميدي والتحقيري. وهي تمد كلامونس في مطلع
الكتاب بمدخل ملائم لإثارة اهتمام زبون محتمل. إنه يحيل على صاحب الحانة
معتبرًا إياه «الغول المحتوم الذي يقود مصير هذه المؤسسة» ثم بطور الصورة بنوع
من الذوق كأنه يود إقناع الغريب بأنه شخص ذو ثقافة وذكاء على الرغم من
مظهره الرث:

«أن تكون مدكًا على نزواتك هو امتياز الحيوانات الكبيرة...
لقد صدقت، إن خرسه مُصمم. نه صمت الغابات البدائية،
المجل حتى الفم... تخيل رجل الكروسيابيون مأجورًا ببرج
بابل... يحدث أن نستشعر حنينًا إلى البدائيين. ليس لهم
أفكار مسطنة» (ص 9).

وبواسطة التقنية نفسها التي رأيناها تعمل في مذكرة نرو، صنعت الصيف
من الآن فصاعدًا ب غوريلا (ص 12-16).

وبفضل مجاورة بسيطة بين صورتين تقليديتين من الصور التي تنتمي إلى
المجال الحيواني يتمكن كلامونس من تحقيق أثر مذهش: «بعد أن أحييت بيغاء
كان عليّ أن أضاجع حية» (ص 117). إلا أن هناك صورًا أكثر تكلّفًا:

«إننا مضطرون إلى الحذر نفسه الذي يشنّه المروض. فلو أن
الحظ التمس شاء أن يجرّح نفسه سوسى قبل أن يدخل
القفص، فيكون وليمة فاخرة للوحوش!»

«لقد سمعت بدون شك عن هذه الأسماك الصغيرة في
الأنهار البرازيلية حيث تهاجم بالآلاف سباح متهورًا،
تنظفه في بضعة لحظات في لقم صغيرة وسريعة. فلا تتركه
إلا هيكلاً نقيًا؟ هذه هي منظمتهم. «هل ترغب في حياة
تنظيفة؟ مثل الجميع؟ تقول نعم، بلا شك، كيف يقول لا؟
«اتفقنا، سنعمل على تنظيفك. ها هنا مهنة وعائلة وأوقات
فراغ منظمة» وتهجم الأسنان الصغيرة على اللحم حتى
العظم» (ص 12).

يوحي الشكل الغريب لتماثيل الآلهة الأندونيسية المعروضة في واجهات
المحلات برؤية غريبة لا تخلو من بعض الشوم:

«يتسلون إلى هذه الآلهة الأندونيسية المكسرة التي زينوا بها
جميع واجهات محلاتهم، والتي تبسم في هذه اللحظة فوقنا
قبل أن تعلق باللائنات والسطرح ذات السلام مثلما تفعل
القرود الفخمة» (ص 19).

تلتقي الصورة في «السقطة» مع صور الروائين السابقين حول نقطة مهمة:
ففي الحالات النفسية التي تغلب عليها أحلام اليقظة والتبجيل الغنائي، تخرق
الاستعارات والتشبيهات الشاعرية القشرة الصلبة لتصوف كلامونس كما سبق أن
اخرقت التقييد الذي فرضه ريو على نفسه، واخرقت أيضًا لا مبالاة ميرسول.
باستثناء هذا وبعض التفاصيل الهامشية، من معالجة صور المجال الحيواني؛
فالصورة في «السقطة» تختلف تمامًا كما يختلف الباقي والجو العام الذي تنشأ فيه
وكذلك الشخصية التي تنبثق عنها. يتبين من الأمثلة الواردة أعلاه أن الخاصية
الأكبر بروزًا في هذه الصور هي نبرة السخرية اللاذعة والاستهتار المحبط، التي

تشملها. ومن خلال صورته يكشف كلامونس عن جوانب أخرى من شخصيته، فهو يبدو ذا ثقافة واسعة حيث يتنفي تشبيهاته بحرية، من الموسيقى والأدب والطب والأركيولوجيا وعلم الحيوان. ربما هناك قدر من النباهي في هذه الاستعارات الثقافية وأيضًا في أسلوبه الأنثي والمضبوط، مع الرغم من أن هذه الأشياء تأتيه بتلقائية، فإنها قد تكون أيضًا نتيجة رغبة في التعويض عن فقر وجوده للحاضر وقذارته عبر أن كلامونس ليس رجل ثقافة وحسب بل هو رجل الحياة، إنه محاور لامع يتمتع بفطنة حادة وسريعة. وتعتبر الاستعارة أحد أشكال هذه الفطنة الأساسية. وتبدو بعض صورته المحكمة والصارمة مثل الكاريكاتير. كانت يده تعزفان على الملامس المرئية للمراحل (ص 145).

«يريس رسم خداع حقيقي، ديكور هائل يسكنه أربعة ملايين من الأشباح» (ص 11)

«كيف يجوز إلقاء الجميع في المسيح ويموز لك التجفف في الشمس» (ص 159).

إن العديد من الصور ذات طابع محكم، وهي تنتمي إلى التقليد الفرنسي الذي يرنو إلى لادشر فوكولد على الرغم من نبرتها المعاصرة: «المجور... عابة لا مستقبل لها ولا ماضي» (ص 120). «فإننا نرى الموضوع أحيانًا في ذلك الذي يلجأ إلى الكذب أكثر مما نراه فيمن يقول الصدق. إن الحقيقة تعمي مثل الضوء. أما للكذب فإنه خلافًا لذلك شفق جميل يضع لكل شيء قيمته» (ص 140) ⁽¹⁾.

من الخصائص التي تميز صور كلامونس أيضًا طيحتها العامة حيث لا يغفل الكاتب لحظة، خلال السرد، عن كون حكاية كلامونس لغة منظونة وموجهة إلى مستمع. صحيح أن اختياره للتركيب والكلمات لا يتسبب إلى التحاور العادي حيث نجده على عكس ميرسول الذي يروي حكايته في صيغة الماضي غير المحدد، يستخدم الماضي المحدد الأكثر فصاحة ⁽²⁾. وقد شهدناه وهو يعزف بضغفه في

(1) Cf. Cruckshank, *Albert Camus and the literature of Revolt*, p. 181

(2) تارو استعمل أيضًا الماضي المحدد عندما روى لريو قصة حياته.

ميله إلى صيغة Imperfect subjunctive. وعلى الرغم من ذلك فإن سرده يزخر بحبوبة إلى درجة يكاد المرء معها يسمع صوته بحيث لا يتمير السرد بالنبرة فقط ولكن أيضًا بالإيقاع وإنشاءات الحديث الحي. ويترتب على هذا نتيجتان مهمتان بالنسبة إلى الصورة. أولاً، إن الصورة تتحرك بسرعة فائقة، حيث إن معظمها يتبدل بسرعة لدرجة أنها إما تندمج فيما بينها أو في السياق. وهناك السمات الاستعارية، التي تقتصر أحياناً على كلمة أو كلمتين، تستمر في الظهور والاختفاء وفقاً لنزعة الداعي ولعل مثلاً آخر يكفي لإعطاء فكرة عن الطبيعة الزمنية للصورة:

في السابق كان منزلي مليئاً بالكتب نصف مقروءة. إن هؤلاء الأشخاص الذين يتترعون الكبد السمين ويلقون بالبقية يثيرون الاشتزاز. ومن جهة أخرى، لم أعد أحب سوى الاعترافات، وكتاب الاعتراف يكتبون خاصة لكي لا يعترفوا ولا يقولوا أي شيء مما يعلمون. عندما يدعون اللجوء إلى الاعترافات، فهي لحظة الارتياح حيث سيتم تمويه الجثة. صدقتي، فأنا صانع، إذن فقد حسمت. لم تعد هناك كتب ولا لأشياء الباطلة، الحقيقة الضيقة نظيفة ومبرقة مثل معش. ومن جهة أخرى، هذه الأسرة الهولندية الصلبة جداً بأغطية نظيفة معطرة بالنقاوة، حيث نموت فيها سلفاً (ص 140-141).

من الخطأ القول بأن الصور مفككة، فالروابط المتداخلة واضحة جداً، غير أن حركة الصور تسير التدفق المتقطع والمتنوي لكلام شخص على درجة عالية من الذكاء والخيال يتميز بمهارة حرفية في طريقة استعماله للكلمات.

ينعكس الأصل التخاطبي لصور كلامونس أيضاً على نثرها. فقد تبين من الأمثلة المقتبسة هنا أن صورته غالباً ما تكون عامة ومألوفة وحثة. والملاحظ أن العصر الثقافي والشاعري في صور كلامونس يتعارض بحدة مع تلك الصور المختلفة التي يستمدّها من التنظيف والاستحمام والغسل، وكذلك مع التشبيهات

التي تصور الأسلوب كأنه فهاش قطني يغطي مرضاً جلدياً لإكزيما، وتصور الحرية كأنها ما ينشر فوق شرائح الخبز والزبدة لتحلية النفس. وما يدعم هذا الانطباع هو وجود بعض الكليشيهات التي تغلب عليها الكهنة العامية: «الكل يتلوى بالشننج مثل عفريت تحت الماء المقدس» (ص 108)؛ «وضعت الكائنات على نحو ما في السلاجة حتى تكون تحت تصرفي في يوم ما» (ص 80). وهذا ما كان يدور في ذهن السيد برنو حينما قال بأننا نجد في «السقطة» كلمات وصور اللغة اليومية وقد أعيد إيداعها فنياً.

مهما كان تقديرنا لمزايا «السقطة» فليس من شك في كونها تمثل انتصاراً حقيقياً من الناحية الأسلوبية. لقد أظهر كامو براعة فنية فائقة ومواهب محاكاة في خلقه أسلوباً يمكن من خلاله لشخصية كلامونس المعقدة والمريضة أن تعبر عن نفسها. هذا الشكل الأسلوبي يشبه في بعض أوجهه امشكل الذي عولج بنجاح في «العريب». ففي الحالتين ممّا كان يجب منح لغة خاصة لشخصية شاذة وصوية في الوقت نفسه ومع ذلك، فهناك اختلاف بالغ الأهمية بين الروائين. في «العريب» عمد كامو إلى إقصاء كل ما قد لا يناسب شخصية الروي. أما في «السقطة» فإنه يعتمد إلى وصف كلامونس من خلال مجموعة من الخصوصيات اللغوية الإيجابية. وتحتل الصورة موضعاً بارزاً ضمن هذه الأخيرة، فبدونها ستكون الصورة الشخصية اللغوية لكلامونس ناقصة وعاجزة أيضاً. وإذا ما نظرنا إلى صور «السقطة» معزولة فإنها لن تكون ذات قيمة عالية، إلا أنها تكتب أهمية بارزة من خلال البنية الشاملة للرواية. في «العريب» تزودنا الصورة بحافز الجريمة، وفي «الطاعون» تزودنا الصورة بسلسلة من الرموز الكبرى، وأما في «السقطة» فإن الصورة جزء من مادة الأسلوب ذاته.

المنفى والملكوت

«المنفى والملكوت» (1957) مجموعة تتكون من ست قصص قصيرة، واحدة منها يحكيها راوٍ والبقية الخمس يسطّلع المؤلف نفسه بحكيها. هذه إذن فرصة لاختبار ما قاله سارتر وآخرون عن أسلوب كامو الذي تطفئ عليه لغة الرواة. إذا كان صحيحاً أن كامو يعمل بطبعه إلى شكل تعبير ي يتميز أساساً بخياله وغنائه

وشاعريته، فإننا نتوقع أن هذه الغنائية، المقيدة حتى الآن بسياقات خاصة، ستجرح في التخلّص من تلك القيود في الحكايات الخمس التي يرويها كامو بنفسه.

غير أن نظرة عابرة للكتاب كافية لإظهار خطأ تلك التوقعات. ولعل المفارقة أن القصة التي يحكيها الراوي هي الوحيدة التي تتوفر فيها الصور بكثافة عالية. أما في بقية القصص فقد تنعدم الصور بشكل واضح أو على الأقل يكون استخدامها ضعيفاً. ففي ثلاث قصص^(١) «البكم» و«الضيف» و«جوناس» يكون العنصر الاستعاري هامشياً، إذ يتم تقليصه إلى الحد الأدنى الذي بضمن إمكانية الرد مع بعض اللمسات الوصفية. ولا نجد في أعمال كامو نظيراً لهذه القصص من حيث اقتراب نثرها لـ «درحة الصفر». وقلما نجد أسلوبها العاري ينتعش بواسطة صورته تحتل حطاً من الأصالة:

«وكانت تتكون في نفسه أحياناً كلمة التعاسة، ولكنها كانت تختفي في الحال، كأنها فقاقيع تولد وتنفجر في وقت واحد»
 («البكم»، ص 61).

«وعندما أطفأ دارو المصباح، بدت الظلمات تنجمد دفعة واحدة» («الضيف»، ص 78).

«وكان ارتفاع السقف الغريب حقاً وصغر الغرف يجعلان من هذه الشقة مجموعة غريبة من متاريزات مستطيلات مكسوة كلها تقريباً بالزجاج وكلها أبواب ومافد لا يجد الأثاث فيها سنداً، وتبدو فيها الكائنات الضائعة في الأنفة البيضاء القوية كأنها أحجام صغيرة تسبح في إناء مملوء»
 («جوناس»، ص 93).

(١) وردت هذه القصص مترجمة إلى العربية في كتاب بعنوان «قصص كامو»، ترجمة عابدة طرجي إدريس، دار الآداب، بيروت. وسنستند هذه الترجمة في نقل نصوص هذه القصص إلى العربية، مع إجراء تعديلات أسلوبية بها كلما كان الأمر يقتضي ذلك.

وتتمتع القصتان اللتان يرويهما المؤلف بنفسه بأهمية أسلوبية خاصة. تحتوي «الزوجة الخائنة»⁽¹⁾، وهي النص السردي الوحيد الذي تشكل فيه المرأة شخصية مركزية، صورة لافئة جدًا جانين زوجة في منتصف العمر تصحب زوجها، وهو رجل أعمال فرنسي، في رحلة إلى مدينة عربية في الصحراء، وبينما هو نائم ليلاً تصعد الزوجة إلى السطح فوق قمة الحصن وتقبل على الشرفة فتستغرق في تأمل النجوم التي تتحرك ببطء. وفحاة غمرتها تجربة كونية أحست معها بالحداد حدي مع الطبيعة. وقد تم التعبير عن هذا بصورة قوية:

«كانت تنتظر فقط، وهي ضاعطة بطنها على الحاجز، ممتدة نحو السماء المتحركة، أن يهدأ قلبها بدوره إذ كان ما يزال مضطرباً، وأن يسود الصمت فيها. وأخذت آخر النجوم تترك عناقيدها تتدلى أخفض بقليل على أفق الصحراء، ثم تجمدت، وإذاً ذلك ابتدأت مياه الليل ثملاً جانين بعدوبة غير محملة، وتفرق البرد، وتصعد قليلاً قليلاً من غور كيائها النامض ونميض سأمواح لا تنقطع حتى قمها المنيء بالآهات. وفي اللحظة التي نلت، كانت السماء تمتد فوقها، وهي مكة على الأرض الباردة» («الزوجة الخائنة»، ص 25-26).

نمة اهتمام كبير على امتداد القصة بمظاهر الضوء المتغيرة التي يتم تحليلها من خلال مجموعة من الصور التعبيرية. هناك أولاً حدة ضوء شمس الأصيل أثناء صعود جانين وزوجها إلى سطح الحصن:

«كان الهواء المشع يبدو مهتزاً حوله، اختاراً كما يزداد امتداداً كلما كانا يتقدمان، كما لو أن مرورهما كان يولد على صفحة زجاج الضوء موجة مصدية تمتد رويداً رويداً» («الزوجة الخائنة»، ص 19)

(1) اعتمدنا في نقل نصوص هذه القصة إلى العربية على ترجمة عابدة مطرجي إدريس المشار إليها سابقاً.

«أخذ الضوء يضعف تدريجياً. كانت الأشعة تتمدد ببطء.

فبعد أن كانت جامدة، أصبحت سائلة» (ص 20).

وبعد عودتها إلى السطح، شاهدت انجراف آلاف النجوم في السماء، كأنها قطع حليدية لامعة:

«وفي كثافات الليل الجفاف البارد، كانت آلاف النجوم

تشكل بلا انقطاع. وكان جليدهما اللساع، المنفصل عنها

فجأة، يتزلق مهمل نحو الأفق. ولم تكن جابين تستطيع أن

تنزع نفسها عن تأمل هذه النيران الثابتة» (ص 25).

ثمة صورة عند نهاية القصة تحدث هبوطاً مفاجئاً وقريباً، وقد سبق استخدام هذه الصورة في «الغريب»؛ عندما عادت إلى الحجرة بالفندق وهي لا تزال تحت تأثير تجربتها قام زوجها الذي كان يبدو شبه نائم بإشعال النور: «ونفض فأشعل النور الذي صمغها في ملء وجهها» (ص 26).

في «الحجر الذي يبث»⁽¹⁾ وهي آخر قصة في المجموعة، تجتمع صور عديدة لباء انطباع عام حول ليولة، إذ يتم وصف النهر والمطر من خلال سلسلة من الاستعارات، كما يتم امتصاص طوامر أخرى، المجردة منها والملموسة، في عنصر الماء. إن نبرة الصرر هنا تنسجم تماماً مع رطوبة المنظر الطبيعي: زاوية بعيدة في أبرازيل حيث يقوم مهندس فرنسي داراست ببناء سد. لقد تم تشخيص النهر الذي يعبره ليلاً في أشكال حيوانية تذكرنا بالطريقة المبكرة لكامو

«النهر الذي لم يكن يتبدى إلا بشكل حركة ظلام واسعة

مغروسة بحراشيف لماعة. وبعيداً عن الجهة الأخرى من

الضفة، كان الشاطئ، ولابد، هو هذا الليل الكثيف المسمر»

(«الحجر الذي يبث»، ص 119-120).

(1) رجعتنا في ترجمتنا لنصوص هذه القصة إلى كتاب «نصوص كامو» المشار إليه.

الفصل الرابع: نمطان في أسلوب كامو

«وبعد أن انطفأت الأنوار، كان النهار يرى تقريبًا، أو على الأقل بعض أصلاعه الطويلة السائلة التي كانت تلمع هنا وهناك» (ص 120).

«وشد النهر على الطرق ورفعه فوق سطح الماء» (ص 122)
ثم سرعان ما نجد صورتين تشبهان السماء والغابة بإسفنجة، مما يعزز انطباع الرطوبة:

«كانت رائحة دافئة، منبعثة من الماء والسماء الإسفنجية تتشر» (ص 122).

«وكان حجاب من الماء الخفيف يسقط الآن على مساحة الأشجار كلها، وكانت الغابة الكثيفة تمتصه بلا ضجة كأنها إسفنجة ضخمة» (ص 127)

كل شيء يصير سائلًا في هذا الجو. تصور آلاف الأميال من الغابات كأنها «بحر باقي» (ص 123)؛ الحرارة تنزل من السماء في موجات تكاد تكون مرئية (ص 147)؛ السماء والنجوم تتحول إلى سوائل:

«وكانت السماء السوداء الماهية تبدو مائعة بعد. وفي مياهاها الشغافة والقائمة، المنخفضة على الأفق، بدأت النجوم تشتعل. وكانت سرعان ما تطفئ، وتسقط واحدة واحدة في النهر، كما لو أن السماء كانت تقطر شعاعاتها الأخيرة» (ص 139).

وحتى التجارب المجردة أصابها هذه السيولة الكونية:

«كانت هذه الأرض كبيرة أكثر مما ينبغي، كان الدم والمواسم تختلط فيها، وكان الزمن يصبح سائلًا» (ص 144).

«واستشقى بجرعات يائسة رائحة البؤس والرماد التي كان يعرفها، واستمع في داخله إلى موجة فرح غامض ولاهت لم يكن يستطيع أن يسميه» (ص 153).

في «الحجر الذي يبت» وعلى نحو خاص في «الزوجة الخائنة»، تضطلع الصور بدور مهم ويميز في بنية هذه القصص ومناخها. عبر أن أهمية هذه الصور تتلشى بالمقارنة مع الصور العنيفة والمركزة التي تشكل نسيج «الجاحد» أو «فكر مشوس»⁽¹⁾. وهي القصة الوحيدة في المجموعة التي يقوم بحكيها راوٍ. وقد لا يكون لفظ الراوي مناسباً بشكل تام، فالرد هنا لا ينحو نحواً عادياً، بل هو اختبار لتقنية «تيار الوعي» التي درسها كامو عن كثب عندما اقتبس لمرشح الفرنسي عمل فولكنر: «قداس من أجل راهبة». يتخذ الحكيم صيغة المونولوج بواسطة مشر فرنسي حاول القيام بهداية قبيلة أفريقية بدائية فيعرض للتعذيب والنشوبه إلى أن يتخلى عن عقيدته المسيحية ليعتنق عبادة أصنام معتقبة. وقد قام رجال القبيلة بقطع لسانه ولكن كلامه الداخلي لم يزد إلا انفعالاً عندما كان في كمين يحمل سدقته مصمماً لعزم على قتل المبرش القادم لتعويضه. تقوم معظم الصور الجاعحة التي دارت بذهنه حول معاناته المادية: الحر من الخارج والألم من الداخل. يمين على كياه الإحساس بالحرارة ونوهج الشمس، ومرعان ما تذكرنا الاستعارات التي يصف بها إحساسه هذا، بمشهد الشاطئ في رواية «العريب». هنا أيضاً يتم استخدام التماثلات المرئية والملموسة نفسها وإن كانت في صيغة شعورية مختلفة:

«إسهم كالشمس التي لا تني إلا في الليل، تلفح هائماً، بتوهج وفخر، كما تلفحني بشدة الآن، بشدة أكثر مما ينبغي، كضربات رمح ملتهب خرج فجأة من الأرض» («الجاحد»، ص 34).

(1) رجعنا إلى الترجمة العربية لهذه القصة المنشورة بكتاب «قصص كامو» المشار إليه سابقاً.

«كنت هنا، مرميًا على ركتي في جوف هذا الترس الأبيض،
مهترئ العينين بسيوف الملح وانار التي كانت تخرج من
جميع الجدران» (ص 35).

«وبين تشققات الصخر، أرى الثغرة التي أحدثتها في معدن
السماء المحمي، فم سريع الحركة كمني، ينفي، بلا انقطاع
أمازًا من اللهب فوق الصحراء التي لا لون لها» (ص 39).

هنا أيضًا مندا في «الغريب»، يترتب على الحرارة الملتببة بعض الملوسات
السمية:

«وعندها أخذت الحرارة ترأر» (ص 41).

«إنني أحس الشمس على الحجر فوقني، إنها تضرب، تضرب
كمطرقة على جميع الأحجار، وهذه هي الموسيقى، موسيقى
الظهيرة الرحيبة، اهتزاز الهواء والأحجار على بعد مئات من
الكيلومترات» (ص 35).

«وكانت السماء تصدي طويلاً تحت ضربات شمس الحديد،
فتبعث أصداً شبيهة بأصداً صفائح محمية» (ص 36).

يبالغ خيال الجحد المحموم في إقامة التعارض بين الليل والنهار، وفي تصور
الراحة التي سيحبها له الظلام.

«هذه الحفرة وسط الصحراء، حيث تقف حرارة النهار مانعاً
لأي احتكاك بين الكائنات، وتسبب بينهم نوارج من
اللهب الخفي والبلور المحرق، حيث يجمدهم برد الليل
واحدًا واحدًا من دون استطراد في قواقعهم الجوهرة،
أولئك السكان الليليين في كتلة جليد ناشقة، سكان
الإسكيمو السود الذين يرتجفون دفعة واحدة في مساكنهم
الجليدية المكعبة» (ص 34).

«والليل وحده كان يستطيع أن يتقذني بنجومه الرطبة
وبياضه المظلمة... فسوف لرى الليل على الأقل يصعد من
الصحراء ويحتاج السماء كأنها هو كومة باردة من الذهب
تتلى من الجرة المظلمة حيث أستطيع أن أشرب حتى
أرتوي، وأن أرطب هذا التعب الأسود والجاف» (ص 40).

الاهتياج والذهيان نفسيهما بطبعان وصف المدينة والمناظر الطبيعية. ثمة
عنصران يميّنان على المشهد: الشمس وملح الأرض. كل الأشياء الموجودة في
المنزل الصحراوي الكتيب تأكل محيطها بحدة موحدة بفعل الحر:

«وأما الرمل الممتدة على مئات الكيلومترات، المحتدمة في
مدها وجورها تحت الريح، والجبل من جديد، المزروع كله
بالأعلام السوداء، ذو الزوايا الحادة كالحديد. ومن وراء
الجبل يتوجع وجود دليل للذهب إلى بحر الحصى الأسمر،
المترامي إلى ما لا نهاية، المزيج من الحر، الملتهب بإثارة مرآة
مرروعة بالتبران حتى هذا المكان عند الحدود الفاصلة بين
بلاد السود والبلد الأبيض، حيث ترفع مدينة الملح» (ص 33).

لقد كان لاسم المدينة نفسه رنين مشؤوم: «تاغازا، ذلك الاسم الحديدي
الذي ظل يقرع رأسي منذ عدة سنوات» (ص 31). ثمة صورة يمكن اعتبارها
صدى باهتاً لوصف وهران في «المينوتور» و«الطاعون»، إنها صورة عالم مغلق على
دائه «ترتفع قليلاً قليلاً السطائح المشتركة المراكز نحو صفحة السماء الزرقاء زرقاء
قاسية والتي تستند على ضفاف الخابية» (ص 35).

مثل هذه الاستعارة الأخيرة نقطة بداية لفقرة تتميز بصور تبهريكتها
وتصطدم بخيال جامع ومجسم:

«فكيف يمكن انعيش في مدينة الملح، في جوف هذه الخابية
المعلّثة بحرارة يضاء...؟ وعندها يتألق كل شيء في بياض

ساطع، تحت سماء منظمة هي أيضًا حتى قشرتها الزرقاء.
 وكنت أصبح أعمى، في تلك النهارات التي يتأجج فيها
 حريق لا يترشح مدة ساعات فرق سطات بيضاء كانت
 تدو أنها تلتقي جميعًا كما لو أنهم ذات يوم، كانوا قد غروا
 معًا حبلًا من الملح، فمهدوا أولًا ثم حمروا الطرقات
 ودخل المنازل والنوافذ، أو كأنهم، وهذا أصح، كانت قد
 قطعت جهنمها البيضاء الملتهبة بأنبوب ماء مغلي» (ص
 34).

وسهب الجاحد بدقة مازوشية في تفاصيل التعذيب الذي مورس عليه. تبدأ
 القصة بوصفه لواقعي الموجه لآلامه الجسدية منها والعقلية.

«آية فوضى! آية فوضى! يجب أن أنظم الأشياء في رأيي،
 نعد أن قطعوا لي لسان، أخذ لسان آخر، لا أدري، يمشي
 بلا انقطاع في غي، شيء ما يتحدث أو أحد ما، بصمت
 محاثة ثم يتدنى كل شيء من جديد. أوه، نتي أسمع أشياء
 أكثر مما ينبغي. ومع ذلك فليست أنا الذي أقولها. آية فوضى!
 وإن أنا فتحت فمي، صعدت ضجة شبيهة بضجة البحص
 حين يحرك» (ص 29).

حتى فعل البتر نفسه يتم سرده بالعناية المرضية نفسها بالجزئيات: «وضغلت
 على حنكي يد من فولاذ بينما فتحت يد أخرى فمي وانتزعت لساني حتى نزف؛
 أتراني أنا الذي كنت أصبح صيحة الحيوان هذه؟ أحسست بلمس فاطع ورطب.
 أجل رطب يسري على لساني» (ص 41).

وحينما سمع فيما بعد أن ناغازا تعتمد لاستقبال مبشر آخر، شعر كما لو كانت
 هناك عجلة من الإبر والسكاكين تدور بداخله (ص 43).

إن لديه أيضًا رؤية ملموسة لحالات الذهن وعملياته المجردة. وتترد
 صورة سبلان الزمى العتيقة قوتها الأصلية في السياق الآتي:

«كانت الأيام تتالي، ولم أكن أميزها تفريقاً كما لو أنها كانت
تجميع في الحر المحرق وانعكاسات جدران الملح الخفية؛ ولم
يكن الزمن بعد إلا خفقا لا متسارياً كانت تنفجر فيه فقط،
على مسافات متقطعة، صرخات ألم أو اعتلاك» (ص 39).

إن الشمس التي تضطلع بدور مهم في قصة «الجاحد» بفضل قوتها المهلكة
ونقلها المادي المطبق، يسكن اعتبارها، في مسوى مجرد، رمزاً للسلطة والهيمنة.
لقد تم الترحيب، في معهد لاهوتي، بالكاهن الشاب القادم من مقاطعة
برونتانبة، باعتباره «شمس أوسرلنز» (ص 30)، فخرج معتداً لإخضاع هؤلاء
المتوحشين مثل شمس جبارة (ص 32). وبعد رده، صار يبدو له أن قوة الصنم
لا تقل عن قوة الشمس ذاتها «يود الصنم كما تسود هذه الشمس الوحشية على
بيني من الصخر» (ص 39). اسم الصنم ذاته، Ra، له معنى رمزي: إنه الاسم
نفسه الذي كان يحمل إله الشمس في مصر القديمة. وحينها يعتنق الجاحد عبادة
الآصنام، عقيدة القوة الممجية، سيكتسب جملة من القيم الجديدة قدمت للقارئ
في صور عديدة على نحو ملموس:

«كانوا قد خدعوني، فملك الخبث وحده كان بلا عيوب؛
لقد خدعوني، فالحقيقة صريحة وثقيلة وكثيفة، إنها لا تخنمل
الفروق الدقيقة» (ص 42).

«لست ميتاً، ولكن حقداً فتياً قد انتصب يوماً في الوقت
نفسه الذي وقفت فيه» (ص 41).

«الحقد، منبع كل حياة؛ والماء المتعش كالنعناع الذي يجلد
الفم ويحرق المعدة» (ص 42).

من بين لأعمال الثروة السردية التي نشرها كامو، تعد «الجاحد» أكثرها كثافة
استعارية، وهي تبرز حقاً الحدود القصوى التي يمكن أن تصل إليها الصورة في
هذا الجنس. في قصة عدد صفحاتها ستة وعشرون يحتشد قدر كبير من الصور
العنيفة، كان سيبدو فيها شيء من الإفراط لو لم تكن متدججة على نحو تام في

السرد. اعتبارًا لحالة الجاحد العقلية، واعتبارًا لتقنية «تيار الوعي» Stream of consciousness التي تقدم لنا هذه الحالة من خلالها، فقد كان يتحتم التعبير عن مواجهه وهذيانه في لغة استعارية. وبالفعل، لم تكن لتأتى صياغة مثل هذه التجارب الاستعارية بأي طريقة أخرى.

ضمن القصص الست الموجودة في «المنفى والمللكوت»، نثر على أسلوبين في الكتابة يختلفان اختلافًا كليًا عن بعضهما؛ كل شكل منهما يبدو هنا في حدوده القصوى فالصور المستيرية «السرفة» في «الجاحد» تتعارض بشكل حاد وبارز مع «الأسلوب الأبيض» الذي نجده في القصص الثلاث التي تتبع «الجاحد»، بينما نجد «الزوجه الخائنة» و«الحجر الذي يبت» اللتين تتميزان بمزيج متحفظ من الصور، في بداية المجلد ونهايته. إن هذا التوزيع للأسلوب هو على عكس ما يتوقعه المرء: لم يكن ليطلق العنان لخياله اللغوي إلا حينما يكون في إمكانه الاختفاء وراء راي. ويكمن حل هذا التناقض الظاهري في اصطلاح كامو، وهو فنان على درجة عالية من الوعي بالذات والوعي بنقد الذات، باستخدام الصور فقط حينما نخدم غرضًا واضحًا. ولعل هذا يفسر غزارة الصور في «الجاحد» حيث تمثل مقوِّدًا أساسيًا، على نحو ما يفسر استخدامها المحدود في القصتين حيث تساعد على خلق بعض التأثيرات المعينة، ويفسر كسوفها الفعلي في بقية المجلد حيث لم تكن هنالك حاجة إليها. إلا باعتبارها أداة زخرفية - وهي حاجة لم يكرس لكامر أن يُقرَّرها في عمل روائي.

قد يُعترض على هذا التفسير لكونه يفترض درجة عالية من الوعي في معالجة جهاز أسلوبي. إلا أن ما فتنه أعلاه لا يوحى بأن الاختيار كان في جميع الحالات اختيارًا واعيًا ومتعمدًا، ويغلب على الظن أن الأمر كان يتعلق بإحساس غريزي، يصير حادًا بفعل العادة، لا يمكن اعتباره مناسبًا في سياق ما. وفي الوقت نفسه، لا يمكن إقصاء عصر التعمد كلية بالنسبة إلى كاتب يملك وعي كامو اللغوي. وقد سبق لنا الرقوف على ملاحظاته المتكررة حول قضايا الأسلوب، ووعيه المذهب بمخاطر اللغة. كما سبق لنا أيضًا ملاحظة العناية الفائقة التي أبان عنها في جعل روايته يكتبون ويتحدثون بطريقة تتناغم وشخصياتهم. وقد نجد تقديرًا لموقفه

عندما كان منكبًا على «المنفى والملكوت» في رسالة كتبها في أغسطس 1956، «الحقيقة هي أنني أعتبر نفسي، أولاً وقبل كل شيء، فناناً، وأن مشاكل الأسلوب والناليف لا تمنعني تشغلني خاصة عندما أرفض الانفصال عن قصايا اليوم»⁽¹⁾.

* * *

إن تقويًا عامًا للصورة عند كامو يبدو صعبًا بحكم قدرته اللافتة على إرباك نقاده وإحداث خط جديد في كل عمل سردي. فبعد رواية «الغريب» مثلت «الطاعون» تغييرًا كاملاً في معظم النواحي على الرغم من وجود قدر من الاستمرارية بين الكتائين (مشهد أفريقيا الشمالية والانشغال بمسألة العبث، وقضية عقوبة الإعدام إلخ) ويمكن القول إن التجربة المعتمدة في رواية «الغريب» قادت إلى طريق مسدود وأنه كان طبعًا بالنسبة إليه أن يتقدم من تحليل مرضعي للعبث إلى تمرد عاطفي عميق ضده. ومع ذلك فإن رواية «السقطة» لم يكن في روابط بالكتب السابقة، كما أن مكانة هذه الرواية في إطار التطور الفكري لكامو أبعد ما تكون عن الوضوح. وأما «المنفى والملكوت» فلها ارتباط أوضح بموضوعات وطرائق كامو السابقة. ونمثل «الجاحد» تجربة جريئة في استخدام أداة جديدة. ومنها كان الأمر فإن الاختلاف في المضمون يواريه اختلاف حاد في الشكل مما يفضي إلى استعصاء المعاهيم الأسلوبية بشكل خاص.

تختلف الصورة في الكتب الأربعة بقدر ما تختلف فيها مظاهر الأسلوب الأخرى. ومع ذلك فإن بعض التزعجات المتميزة تبدو واضحة. أولاً، يبدو جلياً أن كامو لم يكن يهتم لصنف «مبدعي الصور الملهمين» أي صنف المؤلفين الذين وإن اختلفوا عن بعضهم اختلاف بروت عن جيسو فلمهم يفترضون أن المشابهات ضرورية ملزمة ووسيلة لا يمكنهم التعبير بدونها. نرد التشبهات والاستعارات على كامو يسر طبعي، غير أن مزاجه ونظرته الكلية تحولان دون الاسباق مع التيار التصويري المتدفق إلا في الحالات التي تقتضي فيها القصة ذلك.

(1) Quoted by Thody, op. cit., p. 93. cf. Ö Söderg. "Un Aspect de la prose de Camus: Le rythme ternaire". *Studia Neo-philologica*, vol. XXXI (1959), pp. 128-43.

ومناك استنتاج سلبي جوهري آخر يتعلق بالعنصر الاستعاري. فعلى الرغم من كون هذا العنصر يتفاوت من كتاب لآخر، فإنه في كل كتاب يستمد من حقل ضيق نسبياً ينطبق على عدد محدود من الموضوعات. ففي رواية «العريب» نجد معظم الصور مستمدة من مجال الانطباعات الحسية ومنمركزة حول تجربة حاسمة. وفي رواية «الطاعون» يرتبط الجزء الأكبر من الصور بالرباء في مظاهره المختلفة التي غالباً ما يعبر عنها من خلال بعض الرموز المتكررة والخوافز الألفغورية مثل اندراسة ومناينة الحرب وكذلك مشابيه الحبس إلخ. وفي رواية «السقطة» تمتد استعارات كلاموس اللامعة على نطاق أوسع إلا أنها في العلب ما تكون وجيزة وعارضة؛ والبعض منها هو الذي تطور إلى صور كاسلة. وتستخدم «الجحد» أساساً مصادر الاستمدارة نفسها المستخدمة في رواية «العريب» على الرغم من الاختلاف «العاطفي» بينهما. وأما في القصص القصيرة الأخرى فتقتصر الصور على حافظ أو حافظين محددين. إن هذا التقيد يميز كامو بحددة عن كاتب مثل بروسيت حيث بإمكان أي شيء أن يصبح فعلياً مصدرًا أو موضوعاً لصورة. ومن تحصيل الحاصل أن نقول إن هذا التقيد ليس بالضرورة علامة على موطن صعب، فجيونو مثلاً وإن كان يستل الصور على نحو أوسع إلا أنه يبقى ضمن حدود أضيق. ومع ذلك ليس هناك نواير دم بين الحالتين ففي روايات جيونو المبكرة كانت دائرة من الصور المحانسة تكون جرة جوهرياً من جمالية جيونو وفلسفة القائمة على وحدة الوجود. وأما صور كامو فتتسجم إلى حد بعيد مع بنية كل عمل للدرجة أنها تنحصر بالضرورة في بضعة موضوعات رئيسية. ومن جهة ثانية لم يكن هناك مبرر فعلي لكي لا تستمد هذه الصور من مصادر أكثر تنوعاً. إن انطباعي، مع استثناءات بارزة، هو أن كامو كان في أوجه حياء كانت مصدر صوره وموضوعاتها معاً ظواهر مادية ملموسة. إن هذا النزوع إلى ما هو ملموس، والذي لا يمكن اعتباره مفاجئاً على الإطلاق عند كاتب متوسطي Mediterranean، يعتبر خاصية مميزة لأسلوب كامو، غير أن «السقطة» تحذرنا أن هذه الخاصية لربما كان سيطراً عليها تغيير لولا وفاته المبكرة.

من أبرز خصائص الصورة عند كامو طبيعتها الوظيفية المتمثلة في الدور الدينامي الذي تلعبه في بنية كل قصة فهناك مثلاً تأثير الشمس المحرقة على ميرسول وعلى الكاهن المرتد؛ تعدد دلالة الطاعون بين كونه وباءً حقيقياً

واليفوريا سياسية ورمزًا أخلاقيًا وميتافيزيقيًا، عادة كلامونس في التحليق عابيًا فوق بنية البشرية؛ القوى الكونية التي تقود جانين إلى فعل الحيانة الرمزي. ونتم إعداد هذه الموضعات إلى جانب بقية الموضوعات المهمة وقد تم تخصيصها وأعيد تأكيدها من خلال سلسلة من الصور الحادة التي ترك انطباعًا قويًا في ذهن القارئ. ويذكرنا هذا بما كتبه سارتر في نص ورد سابقًا حول تأليف رواية «الغريب»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن طرائق البناء تتفاوت من كتاب لآخر فإنه قد تم بناء كل الروايات بالعناية الفائقة نفسها التي نمند إلى تفاصيل الأسلوب، بما في ذلك استخدام الصورة.

وبالإضافة إلى دورها البنيوي الخالص، فإن لصور كامو وظيفة سيكولوجية مهمة: إنها عنصر حيري في التصوير اللغوي لمختلف الرواة. ويمكن القول إن كتابه الأخيرين يمثلان تقدمًا واضحًا هذا الصدد، فصور ميرسول لا تتجسم بشكل تام مع شخصيته، كما أن شخصية رير لا تختلف بما فيه الكفاية عن شخصية المؤلف حتى تطرح تحديًا أسلوبيًا حقيقيًا. أما في «القطعة» و«الحادث»، فقد كان على كامو أن يعكس ذاتيته في أذهان أشخاص غرباء وغير عاديين وأن يجعلهم يعبرون عن أنفسهم بشكل طبيعي عبر وسيط دقيق تمثل في مونولوج طويل أو كلام داخلي وقد أظهر كامو، في الحالتين تماسكًا كبيرًا، ومهارة ومرونة في حل مسألة أسلوبية عويصة وغير مألوفة.

وهناك خاصية أخرى تميز صور كامو - على الأقل في الكتب الثلاثة الأولى وهي أنه في كل حالة، كان ينبغي تجاوز مقاومة ما. إن طبيعة المقاومة والتوتر التي تولدها الصورة، تختلف من عمل لآخر. في «الغريب» كان على الكاتب أن يكبح نفسه حتى لا يسمح لميرسول باستخدام صورة لا تتوفق وشخصيته، وإن كان هي الرغم من ذلك، هناك لمسات عرضية من الصور العشوائية، فصاحبها كامو وليس ميرسول. وفي «الطاعون» يتموضع التوتر في ذهن رير، وهو يعني ذلك تمام الرعي. إن الكبح هنا تعرضه كل من طبيعة الموضوع، وتحفظ الراوي الفطري

(1) Il n'est pas un détail inutile. pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat.

وبالكيفية التي يتصور بها مهمته. إن اجتياز هذا الحاجز ليس عبئاً كما هو عليه الأمر في «الغريب» حيث ينجح هنا عدد أكبر من الصور الغنائية في تحاوزه. وفي «السفطة» يختلف أيضاً الوضع السيكولوجي: يحاول الراوى كبح خياله الخاص وكبت غنائيه المسترة.

إلا أنه مع ارتفاع درجة الحرارة العاطفية، سيتم التغلب على هذه المقاومة، كما كان عليه الحال في «الطاعون» فتدفق الغنائية الحبيسة في صور شاعرية. وتجلد الإشارة إلى أنه، في الحالات الثلاث، لم يكن التقييد موجهاً إلى كل أشكال الصورة بل فقط إلى الاستعارات العاطفية والغنائية؛ أما الصور التي تضطلع بدور وظيفي فلا تطوّلها هذه الرقابة الداخلية. ليس هناك توتر مماثل في «المنفى» و«الملكوت»، إلا في «الحجر الذي ينبث» و«الزوجة الخائنة»؛ وفي بقية القصص إما أن الصورة تتدفق دون قيود أو أن يتم تقليصها إلى مجرى رقيق.

هنالك الآن ما يبرر الحديث عن وجود أسلوبين عند كامو. وبمعنى أدنى كان له أكثر من أسلوبين. إلا أن هناك ثنائية واضحة في الأساليب في كل عمل، وإن كانت تظهر في عدة أشكال محتضنة. في «الغريب» تم الفصل بين الأسلوبين: من جهة، هناك أسلوب مرسول العادي والمتسم بالبرودة والتحرر، الذي تنعش أحياناً لمسات استعارية غير مناسبة تماماً، ومن جهة أخرى هنالك ذلك المقطع الأرجواني الرائع حول الشهيد على الشاطئ. وإن كان الأسلوبان أكثر تمارجاً في «الصاعون»، فهما مع ذلك متمايزان: التأريخ chronicle المستقل والموصوعي، الذي لا يخلو من صور عرسية شاذة هنا وهناك. تقاطعه فقرات حاسمة - حطبا بانلو ووفاة ابن أوثنون، ووفاة تارو - تتركز فيها استعارات ذات لون عاطفي. أما في «السفطة»، فلا يقوم التعارض بين أسلوبين، أحدهما استعاري وآخر غير استعاري، وإنما بين سجلين مختلفين للصورة مطابقين لمظهرين من شخصية الراوي: كلاموس الساحر وكلامونس الحالم إن الفصل بين الأسلوبين في المجلد الأخير يشكل تطرفاً أكثر عمقاً من كل الكتب السابقة: تمثل «الجاحد» درجة نصوى في تطرف اللغة الاستعارية، بينما تقترب بعض القصص الأخرى من «درجة الصفرة للكتابة».

كتب راشيل بيسالوف أحد أكثر النقاد نفادًا إلى كامو، في مقال نشر سنة 1950 قائلاً: «مقالة صغيرة وحكايتان، ومسرحة ومأساة وبعض الرسائل؛ قليل من الصفحات وقليل من الكلمات ولكن في هذه القلة هالك الإنسان المعاصر وقلقه وخطيئته وعظمته»^(١). وعلى الرغم من أن كامو في السنوات العشر الأخيرة من عمره أضاف عدة أعمال مهمة إلى هذه اللاتحة، فإن كلمات راشيل بيسالوف تظل ذات صدق نبوئي.

وعلى الرغم من الاعتراف الواسع الذي حظيت به أعماله، والتأثير العميق الذي مارسه على جيله، فقد كان كامو يشعر، كما عبر عن ذلك في مدخل طبعة جديدة من «الوجه والظهر» أن عمله بمعنى من المعاني، لم يبدأ بعد. كان يشعر على نحو خاص أنه لم يكتب رواية بالمعنى الحقيقي للكلمة، فقط «محكيين» و«تأريخ» وقد قيل إنه حينما وافته المنية كان منكبًا على كتابة أول رواية حقيقية له. فد لا يشك أحد في أنه، لو قدر لكامو أن يضيف أعمالاً أخرى إلى كتبه السارزة والقليلة نسبيًا، أن تكون أكثر روعة. ومع ذلك فتحت أعماله التي لم تكتمل بسبب بخته واستجلاله للقضايا الروحية والخلقية لزماننا وأيضًا بسبب الشكل الفني الذي تبلورت من خلاله رسالته.

(1) Le Monde du condamné à mort, *Esprit*, vol. XVIII (1950), pp 1-26: p. 1

القلم الرابع: نمطان في أسلوب كامو

المصادر

CHAPTER ONE

- Antoine, G. 'Le Rôle impressif des liaisons de phrases chez André Gide'
Studia Romanica. Gedrenkschrift für Eugen Lerch. Stuttgart
(955), pp. 21-81.
- Archambault, P. Humanité d'André Gide, Paris (1946)
- Aubry, J. André Gide et la musique, Paris (1945).
- Bendz, E. André Gide et l'art d'écrire, Paris (1939).
- Bree, G. André Gide, l'insaisissable Protée, Paris (1953).
- Bruncau, Ch. 'L'image dans notre langue littéraire'. Melanges de
linguistique offerts à Alberts Dauzat, Paris (1951), pp. 55-67.
- -----, La Prose littéraire de Proust à Camus, Oxford (1953).
- -----, Petite Histoire de la langue française 2 vols., Paris (1955-8).
- Cohen, M. 'Emplois du passé simple et du passé composé dans la prose
contemporaine', Travaux de l'Institut de Linguistique (Faculté
des Lettres de l'Université de Paris), vol. I (1956), pp. 43-62

- Cortius, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*, English translation, London (1953).
- Deay, J. *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vols., Paris (1956-7).
- Eliemple, R. 'Le Style du Thésée d'André Gide', *Les Temps Modernes*, vol. II (1946-7), pp. 1082-8.
- Fernandez, R. *André Gide*, Paris (1931).
- Gandon, Y. *Le Démon du style*, Paris (1938).
- Gautier, J.-M. 'Notes sur le vocabulaire d'André Gide', *Le Français Moderne*, vol. xx (1952), pp. 31-40.
- Guérard, A. J. *André Gide*, Cambridge, Mass. (1951).
- Harmer, L. C. *The French Language Today*, London (1954).
- Holdheim, W. W. 'Gide's Paludes: the Humour of Falsity', *French Review*, vol. XXXII (1959), pp. 401-9.
- Hytler, J. *André Gide*, Paris (1945).
- Jordan, I.-Orr, J. *An Introduction to Romance Linguistics*, London (1937).
- Krebber, G. *Untersuchungen zur Aesthetik and Kritik André Gides*, Geneva-Paris (1959).
- Lafille, L. *André Gide romancier*, Paris (1954).
- Lewis, C. Day, *The Poetic Image*, London (1947).
- O'Brien, J. *Portrait of André Gide*, London (1953).
- Orr, J. *Words and Sounds in English and French*, Oxford (1953).

- Painter, G.D. *André Gide. A Critical and Biographical Study*, London (1951).
- Peyre, H. *The Contemporary French Novel*. New York (1955)
- Pierre-Quint, L. *André Gide*, Paris (1952).
- Rees, G.O. 'Animal Imagery in the Novels of André Malraux'. *French Studies*, vol. IX (1955), pp. 129-42.
- Riffaterre, M. 'Sur un singulier d'André Gide', *Le Français Moderne*, vol. XXIII (1955), pp. 39-43.
- Rivière, J. *Études*, Paris (1911).
- Schulz, W. *Die Sprachkunst André Gides*, Marburg (1929).
- Starkie, E. *André Gide*. Cambridge (1953).
- Turnell, M. *The Art of French Fiction*, London (1959).
- Ullmann, S. 'Le Passé défini et imparfait, du subjonctif dans le théâtre contemporain', *Le Français Moderne*, vol. VI (1938), pp. 347-58.
- -----, *Style in the French Novel*. Cambridge (1957).
- -----, 'Glanures gidiennes', *Le Français Moderne*, vol. XXV (1957), pp. 196-205

CHAPTER TWO

- Auden, E.H. *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*. London (1951)
- Bachelard, G. J. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris (1942).
- Bruneau, Ch. 'La Phrase d'art dans la littérature française du XIXe et du XXe siècle', *Studia Romanica. Gedenkschrift für Eugen Lerch*, Stuttgart (1955), pp. 96-134.
- Champigny, R. *Portrait of a Symbolist Hero. An Existential Study Based on the Work of Alain-Fournier*. Bloomington (1954).
- Cressot, M. *Le Style et ses techniques*. Paris (1947).
- Deletré, L.-M. *Alain-Fournier et le Grand Meaulnes*, Paris (1954).
- Desonay, F. *Le Grand Meaulnes. Essai de commentaire psychologique et littéraire*. Brussels (1941).
- Gibson, R. *The Quest of Alain-Fournier*, London (1953).
- Gillet, H. *Alain-Fournier*, Paris (1948).
- Jöhr, W. *Alain-Fournier. Le Paysage d'une âme*, Neuchâtel (1954).
- Léonard, A. *Alain-Fournier et le Grand Meaulnes. Essai d'interprétation littéraire et psychologique*, Paris (1943).

- March, H. 'The "Other Landscape" of Fournier'. *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. LVI (1941), pp. 266-79.
- Rivière, Isabelle. *Image d'Alain-Fournier par sa sœur Isabelle*. Paris (1938).
- Soyce, R. A. *Style in French Prose*. Oxford (1953).
- Sonet, A. *Le Rêve d'Alain Fournier*. Charleroi (1957).
- Valkoton, H. *Alain-Fournier ou la pureté retrouvée*. Paris (1957).

CHAPTER THREE

- Barthes, R. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris (1953).
- Bisson, L. A. 'Proust and Medicine'. *Literature and Science*, Oxford (1954), pp. 292-8.
- Bonnet, H. *Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, I: Le monde, l'amour et l'amitié*. Paris (1950).
- Brée, G. *Du Temps perdu au temps retrouvé*. Paris (1953).
- Bret, J. *Marcel Proust. Étude critique*. Geneva (1946).
- Brooke-Rose, C. *A Grammar of Metaphor*. London (1958).
- Brunot, F. *Histoire de la langue française* vols. I-X; vols. XII and XIII, Part I by Ch. Bruneau. Paris (1905-53).
- Cattani, G. 'Proust et les sciences'. *Literature and Science*, Oxford (1955), pp. 287-92.
- Chernowitz, M.E. *Proust and Painting*. New York (1945).
- Clark, C.N. 'Love and Time: The Erotic Imagery of Marcel Proust'. *Yale French Studies*, no. II (1953). Pp. 80-90.
- Cocking, J.M. *Proust*. London (1956).
- Curtius, E.R. *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*. Bern (1951 ed.).
- Dandieu, A. *Marcel Proust. Sa révélation psychologique*. Paris (1930).
- Fernandez, R. *Proust*. Paris (1943).
- Ferré, A. *Géographie de Marcel Proust*. Paris (1939).
- Feuillerat, A. *Comments Marcel Proust a proposé son roman*. New Haven (1934).
- Fiser, E. *Le Symbole littéraire*. Paris (1941).
- Graham, V.E. *The Imagery of Proust*. Columbia University (1953); summarized in *Dissertation Abstracts*, vol. XIV, p. 1409.
- ———. 'Water Imagery and Symbolism in Proust'. *Romantic Review*, vol. L (1959), pp. 118-28.

- Green, F.C. *The Mind of Proust*, Cambridge (1949).
- Guichard, I. *Introduction à la lecture de Proust*, Paris (1956).
- Hier, F. *La Musique dans l'oeuvre de Marcel Proust*, New York (1933).
- Hindus, M. *The Proustian Vision*, New York (1954).
- John, S. 'Sacrilege and Metamorphosis. Two Aspects of Surtre's Imagery', *Modern Language Quarterly*, vol. XX (1959), pp. 57-66.
- Le Bidots, R. 'Le Langage parlé des personnages de Proust', *Le Français Moderne*, vol. VII (1939), pp. 197-218.
- ----- L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950) étudiée plus spécialement dans l'oeuvre de Marcel Proust, Paris (1952).
- Linn, J.G. 'Proust's Theatre Metaphors', *Romanic Review*, vol. XLIX (1958), pp. 179-90.
- Louria, Y. *La Convergence stylistique chez Proust*, Geneva-Paris (1957).
- March, H. *The Two Worlds of Marcel Proust*, London (1948).
- Martin-Chauffier, L. 'Marcel Proust analyste', *Nouvelle Revue Française*, vol. XX (1923) pp. 72-8.
- Matoré, G. 'Les Images gustatives dans Du côté de chez Swann', *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank*, Université des Saarlande (1957), pp. 685-92.
- ----- 'A propos du vocabulaire des couleurs', *Annales de l'Université de Paris*, vol. XXVIII (1958), pp. 137-50.
- Maurois, A. 'Attitude scientifique de Proust', *Nouvelle Revue Française*, vol. XX (1923), pp. 162-5.
- ----- *A la recherche de Marcel Proust*, Paris (1949).
- Migliorini, B. *Saggi Linguistici*, Florence (1957).
- Morrin-Hornung, J. *Proust et la peinture*, Geneva-Lille (1951).
- Mouton, J. *Le Style de Marcel Proust*, Paris (1948).
- Murry, J. *Middleton Countries of the Mind*, London (1931).
- O'Brien, J. 'La Mémoire involontaire avant Marcel Proust', *Revue de Littérature Comparée*, vol. XIX (1939), pp. 19-36.
- ----- 'Proust's Use of Syllepsis', *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXIX (1954), pp. 741-52.
- Ogden, C.I., --Richards, I.A. *The Meaning of Meaning*, 4th ed., London (1936).
- Painter, G.D. *Marcel Proust. A Biography*, I, London (1959).

- Pasquali, C. 'Personaggi proustiani: Madame Swann e i suoi vestiti', *Studia Neo-philologica*, vol. XXXI (1959), pp. 108-27.
- Pierre-Quint, L. Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre, Paris (1946).
- Polanscak, A. 'Le Rôle du corps dans l'esthétique proustienne', *Studia Romanica et Anglica Zagrabensis*, fasc. 6 (1958), pp. 39-51.
- Pommier, J. La Mystique de Marcel Proust, Paris (1939).
- Poulet, G. Études sur le temps humain, Edinburgh (1949).
- Proust, R. 'Marcel Proust intime', *Nouvelle Revue Française*, vol. XX (1923), pp. 24-6.
- Sartre, J.-P. L'Être de le néant, Paris (1943).
- Sperber, H. Einführung in die Bedeutungslehre, 2nd ed., Leipzig (1930).
- Spitzer, L. Stilstudien, 2 vols., Munich (1928).
- Stockwell, H.C. 'L'Image dans l'oeuvre de Marcel Proust', *Modern Languages*, vol. XXV (1944), pp. 10-15.
- ----- 'An Analysis of a Passage in Proust', *The Cambridge Journal*, vol. V (1952), pp. 236-46.
- Tadie, J.-Y. 'Invention d'un Langage', *Nouvelle Revue Française*, vol. LXXXI (1959), pp. 500-13.
- Tiedtke, J. Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts, *Hamburger - Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*, vol. XXI (1936).
- Trahard, P. L'Art de Marcel Proust, Paris (1953).
- Ullmann, S. The Principles of Semantics, 2nd ed., Oxford-Glasgow (1957).
- ----- Précis de sémantique française, 2nd ed., Berne (1959).
- Vendryes, J. Coix d'études Linguistiques et celtiques, Paris (1953).
- Vettard, C. 'Proust et Einstein', *Nouvelle Revues Française*, vol. XIX (1922), pp. 246-52.
- ----- 'Proust et le temps', *Nouvelle Revues Française*, vol. XX (1923), pp. 204-11.
- Virtanen, R. 'Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences', *Publications of Modern Language Association of America*, vol. LXIX (1954), pp. 1038-59.
- Wexler, P.J. La Formation du vocabulaire des chemins de fer en France, 1778-1842, Geneva-Lille (1955).
- Whorf, B.L. Language, Thought, and Reality, Cambridge, Mass (1956).

CHAPTER FOUR

- Bessaloff, R. 'Le Monde du condamné a mort', *Esprit*, vol. XVIII (1950), pp. 1-26.
- Brée, G. *Camus*, New Brunswick (1959).
- Brée, G.- Guillon, M. *An Age of Fiction. The French Novel from Gide to Camus*, London ed. (1958).
- Cruickshank, J. 'Camus's Technique in *l'Étranger*' *French Studies*, vol. X (1956), pp. 241-53.
- ----- 'The Art of Allegory in *La Peste*', *Symposium*, vol. XI (1957), pp. 61-74.
- ----- *Albert Camus and the Literature of Revolt*, London (1959).
- Frohock, W.M. 'Camus: Image, Influence and Sensibility', *Yale French Studies*, vol. II, no. 2 (1949), pp. 91-9.
- Hanna, T. *The Thought and Art of Albert Camus*, Chicago (1958).
- John, S. 'Image and Symbol in the Work of Albert Camus', *French Studies*, vol. DX (1955), pp. 42-53.
- Luppé, R. de. *Albert Camus*, Paris (1951).
- Maquet, A. *Albert Camus ou l'invincible été*, Paris (1955).
- Noyer-Weidner, A. 'Das Formproblem der *Pest* von Albert Camus', *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. XXXIX (1958), pp. 260-85.
- Prévost, J. (ed) *Problèmes du roman*, Paris (no date).
- Quilliot, R. *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris (1956).
- Renaud, A. 'Quelques remarques sur le style de *l'Étranger*', *French Review*, vol. XXX (1957), pp. 290-6.
- Sartre, J. -P. *Situations, I*, 4th ed., Paris (1947).
- Södergard, Ö. 'Un Aspect de la prose de Camus: le rythme ternaire', *Studia Neo-philologica*, vol. XXXI (1959), pp. 128-48.
- Theis, R. 'Albert Camus' Rückkehr zu *Sisyphus*', *Romanische Forschungen*, vol. LXX (1958), pp. 66-90.
- Thody, P. *Albert Camus. A Study of his Work*, London (1957).
- Viggiani, C.A. 'Camus' *L'Étranger*', *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXI (1956), pp. 865-87.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم	5
مقدمة المترجمين	11
مقدمة الكاتب	17

الفصل الأول

تطور الصورة عند جيد

1- المرحلة المبكرة	30
دقاتر أندريه وولتر	30
سفر أوريان	36
بالود	41
2- من اللا أخلاقي إلى مزيفو النقود	50
الباب الضيق	58
إيزابيل	66
كهوف الفاتيكان	75
سيمفونية الرعاة	87
مزيفو النقود	99



الصفحة

الموضوع

- 122 3- المرحلة الأخيرة
- 122 مدرسة النساء وفروعها
- 131 تزييه

الفصل الثاني

- 145 رمز البحر في رواية مولن الكبير

الفصل الثالث

- 181 النسيج الاستعاري في الإبداع الروائي عند بروت
- 190 1- مصادر الصورة
- 191 الصور الطبية
- 202 الصور العلمية
- 217 صور المجال الفني
- 245 الحيوان والنبات
- 266 2- موضوعات الصورة
- 267 أزهار الزعرور
- 272 الكنائس والأبراج وزجاج النوافذ الملطّخ
- الصورة في الرواية

الصفحة

الموضوع

277	سوناتا فانتوي
281	الذاكرة
286	الزمن
292	3- الصورة باعتبارها أداة لرسم الشخص
302	4- صور بروست: النماذج والأشكال
303	(أ) النماذج
303	1 - الصورة المتطورة
304	2 - الصور المتلازمة
305	3 - منواليات الصور
306	4 - الصور المتكررة
306	5 - المجالات المتلازمة
307	6 - الصور المتبادلة
308	(ب) الأشكال
308	1 - التشخيص
310	2 - الصور التراسلية
310	3 - الصور المجتدة
311	4 - الصور الساخرة

الفصل الرابع

نمطان في أسلوب كامو

317	الغريب
325	الطاعون
336	الشفقة
364	النفى والملكون
380	المصادر